Vinzenz Goller

SCUOLA PRIMARIA DELL'ORGANISTA

SCUOLA D'ARMONIO

EDIZIONI CARRARA

Vinzenz Goller

SCUOLA PRIMARIA DELL'ORGANISTA

con elementi di

Contrappunto, Armonia e Forma

= TRE CORSI - TRE METODI =

per le Scuole Ceciliane e l'Autodidatta

Traduzione, Collaborazione e Tecnografia di Vito Da Rondo

Primo Corso

SCUOLA D'ARMONIO

con

Teoria moderna e trattazione dei Modi Gregoriani

Edizioni Carrara

Tutto è *metodo* nella SORGENTE MUSICALE CARRARA! Un *metodo formativo* è sempre stato alla base della sua attività: le didascalie delle Riviste periodiche e la diteggiatura delle Musiche per organo altro non sono, infatti, che un *metodo* per educare al buon gusto dell'arte e giungere alla migliore esecuzione; *metodo* forse un po' elementare, ma indubbiamente e quanto mai efficace.

La S. M. C. – secondo taluni Amici – non avrebbe dovuto disinteressarsi così a lungo di coloro che vogliono accostarsi alla tastiera con un mezzo sicuro e su via maestra! Sappiano però, gli Amici, come l'idea d'una *Scuola* – nuova, completa, originale e (perchè no?) autodidattica – che dell'analfabeta musicale possa fare un cosciente e buon esecutore, già s'era imposta da tempo all'attenzione dei nostri Dirigenti; se l'attuazione è arrivata con parecchio ritardo, la colpa non è che delle molte avversità contingenti.

Ma è il caso di affermare che «non tutto il ritardo... vien per nuocere», perchè è proprio in virtù d'un tale ritardo che l'invocata *Scuola* si presenta forgiata da due consumate esperienze: 1) quella dell'Autore, che valorizza il prezioso frutto del suo insegnamento nell'Accademia di Vienna, dove, per ben 40 anni, ha diretto la Sezione "Musica Sacra,, da Lui stesso fondata; 2) quella dell'Editore, che, nell'eccezionale e impegnativa pubblicazione, ha così potuto impiegare un'ingente somma di cognizioni, acquisite in ben sette lustri di lavoro specializzato.

La *SCUOLA PRIMARIA DELL'ORGANISTA di Vincenzo Goller* – della quale questo **Metodo d'Armonio** è il 1° Corso – compendia l'esplicazione di moderni criteri didattici. Si basa sugli elementi della cultura musicale, perchè nell'Alunno, insieme alla tecnica esecutiva, si sviluppi fin dall'inizio il buon gusto dell'arte. La novità del *metodo* sta quindi nella sua originale impostazione: partendo dal presupposto che in tutti è naturale un animo canoro, all'Allievo s'impone di *dar vita* alle sue esecuzioni fin dai primi esercizi – anche da quelli puramente tecnici – e questi presentano un loro significato, un intento musicale, una forma perfetta. Ogni numero ha poi la sua didascalia, che vale a illuminare e a guidare l'Alunno sulla struttura del pezzo, per addestrarlo a scoprirne gli elementi, ad assimilarne il contenuto, quindi ad eseguirlo con la dovuta espressione e magari con idee proprie.

In questa *SCUOLA* lo "*Scolaro*,, è condotto man mano nei segreti dell'arte, così che, quasi senz'accorgersene, vede aprirsi gradatamente nuovi orizzonti: dalle semplici melodie, è portato agli accordi diatonici e cromatici, al ciclo tonale moderno e gregoriano, nonchè alla conoscenza del Contrappunto, dell'Armonia e delle Forme musicali. Il tutto in **Tre Corsi** ben graduati:

I. Scuola d'Armonio - II. Scuola di Armonie - III. Scuola d'Organo

Per le sue prerogative, il nuovo *metodo* è destinato alle *Scuole Ceciliane* dei Seminari, delle Diocesi, degl'Istituti in genere, ed anche all'*Autodidatta* dalle "serie intenzioni,,; cioè a tutte quelle *anime ferventi* che, con la divina arte dei suoni, si preparano al servizio della Sacra Liturgia.

All'apparire di questo *Primo Corso* (sulla fine del '949), ovunque si levarono plausi a non finire e non soltanto nel Campo nostro e non soltanto nella cara Italia. Mentre da noi il *metodo* si diffondeva rapidamente in ogni dove, era festosamente accolto anche nell'America latina, nonostante che l'edizione fosse in lingua italiana. Prova d'una così immediata e larga diffusione è questa nuova edizione a soli cinque anni dalla prima! E poichè il successo dell'Opera si andava delineando fin dal primo anno, l'illustre Autore ha avuto modo di preparare per tempo un'opportuna integrazione, la quale aumenta anche più e meglio il valore didattico e artistico dell'Opera stessa. Il *Trittico GOLLER* è onorato da una miriade di autorevoli consensi, dei quali si può avere un'indubbia conferma nella sua illustrazione a pag. [34].

La S. M. C., nel presentare la ristampa di questo *metodo particolare* a coronamento del suo *metodo generale*, è oltremodo riconoscente e grata alla memoria dell'illustre Docente per la preferenza riservatale con l'*Edizione italiana*, da Lui ritenuta "matrice,, e dalla quale verranno fatte traduzioni in altre lingue per la diffusione della *SCUOLA* in tutto il mondo.

S. Cecilia, 22 Novembre 1954.

La Editoriale

num. 2161 delle EDIZIONI CARRARA – BERGAMO

Prefazione dell'Autore

Come l'organo troneggia da re nelle chiese e nelle sale da concerto, così l'HARMONIUM occupa un posto davvero preminente negli studi d'avviamento per l'organista ed è, inoltre, un prezioso aiuto nell'insegnamento del canto corale. Per quest'uso, anzi, il suono continuato e la capacità d'espressione gli conferiscono notevoli vantaggi sul pianoforte; da notare, poi, che occupa meno spazio, è più comodo a trasportarsi e costa relativamente assai meno.

Finchè l'organo, in chiesa, starà collocato nella cantoria (su in alto e magari in fondo), dove nei secoli scorsi si trasferiva con la musica orchestrale di quel tempo, occorre uno *strumento ausiliare* che risuoni *coram populo*: a tale scopo anche il più modesto harmonium è in grado di servire ugualmente bene e, talvolta, anche meglio dello stesso organo, più potente ma più lontano. Per la sua pienezza sonora entra anche nella musica da camera, sia come solista che in unione ad altri strumenti; ma dove l'*Harmonium* – e con esso un buon suonatore che sappia valorizzarlo a dovere – diventa un'assoluta e imprescindibile necessità è in ogni Parrocchia, anche la più minuscola, e in tutte le Comunità religiose, specie là dove si cura l'educazione formativa della gioventù.

Questo **Metodo d'Armonio** (1° Corso della *SCUOLA PRIMARIA DELL' ORGANISTA*) interessa quindi non solamente i futuri organisti di professione, ma anche, e più particolarmente, tutti quelli che al servizio organistico si dedicano per vocazione religiosa o per diletto artistico; interessa poi, e in sommo grado, quei RR. Seminaristi che hanno delle qualità musicali e che perciò saranno altrettanti organisti o maestri di coro nelle Parrocchie.

Scopo della *Scuola* è di preparare buoni musicisti, che non si limitano a premere meccanicamente i tasti alla bell' e meglio! [Questi poveri strimpellatori se non giovano a una buona musica da camera, tanto meno giovano a una buona musica in chiesa, dove (purtroppo), da quando difettano maestri di professione, viene affidata a dilettanti incapaci e, magari, a incoscienti... schiacciatasti. Il suonare di questi è paragonabile alla lettura di colui che non comprende quanto legge e sarà, quindi anche solo dal lato tecnico, sempre e nient'altro che una indecorosa strimpellatura]. Perciò, man mano che esporremo il nostro Metodo, spiegheremo anche la dottrina del *Contrappunto* e dell'*Armonia* unitamente a quella delle *Forme* più comuni, mettendo l'Allievo non solo in grado di suonare con esattezza l'harmonium prima e l'organo poi, ma anche di dare alle sue idee musicali un'espressione veramente artistica. E questo dovrebbe rappresentare la più nobile aspirazione d'ogni organista rispettabile! Sì, perchè ciò che conta è l'*anima dell'esecuzione*, mentre la tecnica, anche la più nitida e spedita, costituisce soltanto una naturale premessa. E' proprio per tale scopo che l'*insegnamento* e l'*esercizio* d'ogni numero formano, in quest'opera, un'indivisibile unità che la distinguono dagli altri Metodi sinora pubblicati.

Ed è in virtù di tale distinzione che *questa Scuola ha particolari requisiti per l'AUTODIDATTA*, ma con ciò non è detto che si debba escludere a priori la collaborazione dell'Insegnante. E' ovvio che l'aiuto d'un buon Maestro è sempre da preferirsi, perchè senza la sua guida anche lo studioso più dotato non potrà mai fare grandi progressi. Il Maestro dev'essere però, oltre che buon esecutore, anche un buon Docente, e deve avere, inoltre, una completa conoscenza delle varie materie. Non occorre che egli assista giornalmente l'Allievo; basterà che lo segua, correggendolo, una volta alla settimana per 20 minuti, mostrandogli il modo di esercitarsi con vero e buon profitto e non permettendogli alcuna trasgressione nella ritmica dei singoli esercizi.

La *SCUOLA PRIMARIA DELL' ORGANISTA* consta di 3 Corsi–3 Metodi, e questo 1° Corso è preceduto da un'*Introduzione*, nella quale l'Allievo, dopo la descrizione dell'harmonium, apprenderà le buone norme per l'uso dello strumento e insieme anche tutti quegli elementi della Teoria Musicale ragionata, che sono indispensabili per iniziare e seguire con buon profitto la nostra *Scuola*. E per assicurare anche meglio il *buon profitto*, tutti gli elementi teorici, già esposti e dettagliati nell'Introduzione, verranno man mano ribaditi anche durante i Corsi e precisamente a maggior spiegazione d'ogni *guida illustrativa* dei singoli numeri.

In questa Scuola, nuova nell'*impostazione* e sicura nell'*applicazione*, tutto mira a formare un Allievo desideroso di farsi veramente onore, e di poter dare il suo nobile contributo alla gloria di Dio e al decoro del Sacro Culto.

Vinzenz Goller

num. 2161 delle Edizioni Carrara – Bergamo

VINCENZO GOLLER

nato il 9 marzo 1873 a S. Andrea in Monte (Bressanone), è oriundo d'una famiglia d'insegnanti tirolesi. Suo padre era maestro di scuola e organista; sua madre fu, per 80 anni (!), cantante di chiesa. L'istruzione che da ragazzo ebbe in casa, venne approfondita, prima, nel Monastero di Neustift, poi all'Istituto Magistrale di Innsbruck. Ulteriori studi presso la Scuola Musicale di quella città e, più tardi, presso quella celeberrima di Ratisbona, ampliarono e consolidarono le cognizioni artistiche del giovane musicista. Così che già le prime sue opere rivelano quelle prerogative che dovevano dare, alle sue musiche, tanta diffusione e tanta popolarità: piacevole invenzione melodica, chiarezza naturale d'espressione armonica, scorrevolezza di contrappunto e somma abilità nell'estetica.

Di fondamentale importanza, per l'evoluzione artistica del Maestro, era la sua presenza negli ambienti musicali di Ratisbona. Le magistrali esecuzioni di quel Duomo lo introdussero ben presto e solidamente nella classica polifonia e gl'insegnarono tutta l'essenza di quell'arte, senza però trascurare lo stile moderno. Il desiderio di dedicarsi interamente alla musica sacra divenne realtà nel 1903, assumendo la carica di m° di cappella a Deggendorf. I contatti, sempre più intensi, con la vita ratisbonense e le frequenti visite a Monaco di Baviera, dove s'incontrava con Rheimberger, portarono il Goller all'altezza d'una vera maturità, suggellata da numerose opere che lo resero ben presto famoso in tutto il mondo cattolico.

Nei primi decenni del nostro secolo, Goller s'è affermato per la stilistica della nuova musica sacra e i suoi meriti gli assegnano un posto assai distinto nell'evoluzione della riforma. Seguendo la linea tracciata da Witt, Haller, Mitterer ed altri, è a lui che spetta il merito d'aver superato, e per sempre, una certa tendenza alla sterilità formalistica.

Quando nel 1910, si pensò di aggiungere, alla neo-organizzata Accademia in Vienna, una Sezione per la Musica Sacra, Goller ne fu il primo Direttore, e subito fissò un vasto programma d'insegnamento che ha dato frutti davvero eccellenti. Nell'attività dell'insegnamento vi è la composizione musicale sacra, per la quale l'illustre Docente ha influito molto sui suoi scolari, fecondandoli e orientandoli con illuminata saggezza.

Indefessamente Goller prese parte alla fondazione di MUSICA DIVINA e collaborò alla pubblicazione dei Capolavori di Musica Sacra. Ma, oltre a tanta sua mirabile attività, compose opera su opera, e dopo la prima guerra mondiale creò la Kantormesse, nuovo tipo di Messa tendente a una più intima unione tra Coro e Altare, e negli ultimi decenni prodigò le sue forze anche al movimento liturgico-popolare, meritandosi plausi.

L'attività di Goller comprende tutti i settori della Musica Sacra. Cresciuto in ambiente modesto, di campagna e di città, ne seppe tener conto, ma, di pari passo, creò anche opere di valore artistico universale, destinate alle grandi Cattedrali; opere che presero subito la via per il mondo intero. Lo spazio non ci permette di passare in rassegna almeno qualcuna delle sue 45 Messe e delle altre opere che sono qualche centinaio. E però come tacere della ormai celebre Messa in onore della B. V. di Loreto? E' l'opera 25 per coro a 4 voci ineguali ed organo, divenuta famosa e nota d'un colpo, dopo le prime esecuzioni fatte dalla Cappella Musicale della Santa Casa, per la quale l'opera fu composta.

Vincenzo Goller fu tanto umile quanto grande e – da vero "Cantore di Dio" – si consacrò tutto alla Musica Sacra, così che nel 1912 Egli era già un Benemerito della Riforma! Ne è prova il prezioso autografo da Lui ricevuto il 30 Giugno di quell'anno da PAPA PIO X, il Santo Riformatore.

I suoi meriti d'Artista eminente furono pure riconosciuti dal Governo Austriaco, con la nomina a Hofrat (Consigliere di Stato), e nel 1952 anche dalla sua Città natale con il conferimento dell'Anello d'Onore, mentre l'Accademia delle Belle Arti lo annovereva fra i suoi Membri.

A un anno dalla morte, avvenuta in Lungau (Salisburgo) il 12 Settembre 1953, due ricordi marmorei sono statti eretti in suo onore: una stele di quarzo in Sant'Andrea di Bressanone a cura delle Autorità Comunali, e un Medaglione di bronzo a Klosterneuburg, la sua città di elezione per ben 40 anni.

Il Prof. Goller seguiva da tempo l'attività della Sorgente Carrara e un bel giorno volle incontrarsi con il Fondatore della stessa. Ne diventava ben presto il "Collaboratore prezioso", non solo, ma anche l'Amico del cuore. [Poter essere Amico del "Signor Hofrat", era una vera fortuna, perchè l'esempio di Lui rendeva migliori!]. E' proprio da tale amicizia che nacque e si concretò questa SCUOLA, la opus magnum dell'insigne Maestro.

Mentre il suo spirito d'Artista, squisitamente eccezionale e profondamente religioso [si sappia che GOLLER era una Perla di Cristiano!] continuerà a percorrere le alte cime dell'amato Tirolo perpetuando l'eco di arcane melodie, Egli rimane con noi; nella SCUOLA PRIMARIA DELL'ORGANISTA per insegnare ai giovani, di oggi e di domani, a lodare il Signore con la divina arte dei suoni, come ha fatto Lui continuamente, amorosamente, magistralmente per tutta la vita.

Vito Da Bondo

INTRODUZIONE

a cura di Vito Da Bondo

a) Descrizione dell' Harmonium

b) Impostazione dell'Allievo

c) La Teoria Musicale

VINCENZO GOLLER, nella sua *Prefazione*, fa conoscere il valore dell'*harmonium* in ordine agli scopi cui deve servire; qui viene data la sua descrizione, spiegando le parti che lo compongono e le loro rispettive funzioni. Sono date, inoltre, le cognizioni per l'uso dello strumento e le nozioni teoriche del linguaggio musicale. Come a chi studia la grammatica non è inibito l'uso di letture – proporzionate, s' intende, alle cognizioni che man mano va acquistando – così anche nel caso nostro, l'Allievo, fin dall'inizio, non deve limitarsi allo *studio teorico*, ma bensì deve far procedere, di pari passo, anche le relative *esercitazioni pratiche*.

Valorizzando le norme regolatrici, l'Allievo passi alla *impostazione*, che, oltre a stabilire la posizione del corpo e delle mani, offre anche una prima conoscenza della tastiera. Mentre poi attende alla ginnastica delle dita, potrà apprendere quegli elementi di divisione ritmica che gli permettono di eseguire bene i primi numeri della SCUOLA GOLLER; sono piccoli esercizi nell'ambito delle 5 dita e servono a consolidare anche meglio l'impostazione delle mani.

Come l'Autore opportunamente fa rilevare nella sua *Prolusione al I Corso*, non bisogna dimenticare che il **canto è la lingua... materna musicale** e che perciò non sarà mai un buon esecutore chi, nei limiti della sua voce, non sa cantare ciò che suona. Ne consegue che l'Allievo deve applicarsi anche allo **Studio del Solfeggio,** di cui, nella parte teorica, sono date delle nozioni soltanto elementari. Queste si devono quindi sviluppare con l'aiuto di altri testi e ai nostri Allievi consigliamo i tre CORSI DI SOLFEGGIO del maestro LUIGI PICCHI, pubblicati dalla Editoriale Carrara. L'Allievo potrà così esercitarsi nelle due forme di tale studio; vale a dire non solo nella *divisione ritmica* col solfeggio parlato, ma anche, e principalmente, nelle *frasi melodiche* col solfeggio cantato.

V. D. B.

num. 2161 delle EDIZIONI CARRARA – BERGAMO

DESCRIZIONE dell' HARMONIUM

L'Harmonium, come l'organo e il pianoforte, è uno strumento a tastiera. Produce i suoni per mezzo di linguette (o ancie libere) che l'aria mette in vibrazione. La parte *esterna* - composta della cassa (o mobile), dei pedali e della tastiera - non richiede particolari spiegazioni, ma si deve notare che negli harmonium d'accompagnamento la tastiera è quasi sempre a trasposizione, il che permette di alzare o abbassare di qualche mezzo tono l'esecuzione della musica. [E' bene poi subito ricordare che la cassa protegge lo strumento dalle variazioni di temperatura, dall'umidità e dalla polvere, che sono i nemici dell'harmonium, in quanto danneggiano le linguette alterandone il suono]. La parte *interna* - composta della manticeria, della meccanica e del somiere - forma invece la parte vitale dello strumento e perciò dev'essere ben conosciuta e studiata. Infatti se la parte *esterna* (pur essendo varia nella forma) nella sostanza è identica per tutti gli harmonium, la parte *interna*, variando nella forma, varia anche nella sostanza, conferendo allo strumento caratteristiche diverse secondo i due sistemi costruttivi: *a pressione* e *ad aspirazione*.

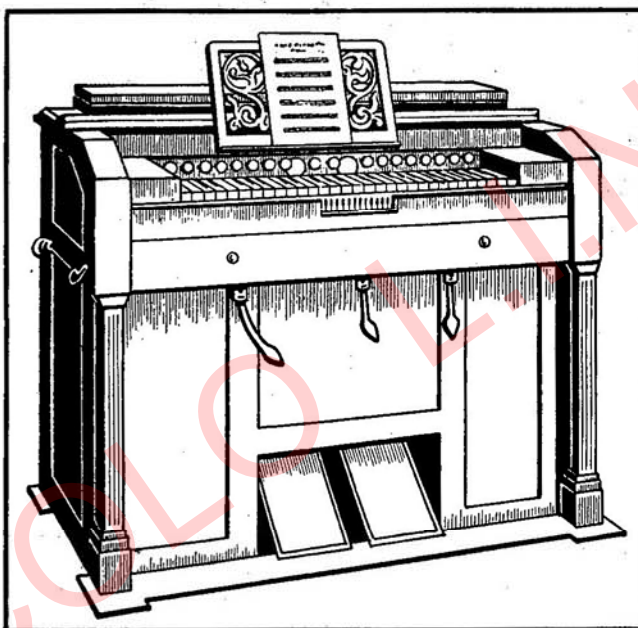
A pressione — Dicesi *a pressione*, o ad aria compressa, il sistema col quale l'aria, prodotta dai mantici, è spinta nel serbatoio e da questo al somiere facendo vibrare le linguette. Tale sistema di fabbricazione è proprio degli harmonium italiani, francesi e tedeschi, il di cui suono è quindi relativamente poderoso e penetrante. L'harmonium *a pressione*, pur essendo adatto per lo studio, è anche più consigliabile per l'accompagnamento corale a sostegno delle voci, specie se il coro è numeroso e forte.

Ad aspirazione — L'harmonium *ad aspirazione* è fabbricato col sistema opposto; i mantici, invece di spingere l'aria fuori dal somiere attraverso le linguette, da queste l'aspirano nel somiere; cioè, muovendo i pedali, il serbatoio (che si vuota dell'aria), spinto da una molla, torna a gonfiarsi, alimentandosi dell'aria che aspira attraverso le linguette. Questo sistema, che dicesi americano, conferisce allo strumento una fonica più soave, cioè suoni più dolci quasi simili a quelli dell'organo; da ciò la denominazione di *harmonium-organo*. Tale qualità di suono ha però il suo lato... debole: l'harmonium *ad aspirazione* - mentre è indicatissimo per lo studio e come strumento da concerto - talvolta si mostra insufficiente (parliamo degli strumenti piccoli e medi, che sono i più comuni) per l'accompagnamento d'un coro, specie poi se questo è misto di voci virili. Il sistema *ad aspirazione* può essere molto buono invece, quindi molto indicato, quando trattasi d'un coro femminile composto di voci ben educate, come nel caso delle Comunità Religiose.

Ora passiamo ad esaminare le tre parti interne dello strumento: *mantice, meccanica e somiere*, le quali (in ordine ai due sistemi) sono di costruzione più o meno differente.

I mantici — Sappiamo già come *i mantici* (premuti e distesi alternativamente, perchè collegati con i pedali) spingono l'aria fuori dalla camera o in questa l'aspirano attraverso le linguette. Nell'uno e nell'altro sistema *i mantici* non presentano notevoli diversità, chè queste si limitano a contrarie posizioni delle valvole e quindi non hanno troppa importanza per noi. Dobbiamo invece sapere che la manticeria si compone di tre corpi e cioè di due *mantici pressanti* o *aspiranti* e del *mantice compensatore*. Quest'ultimo è sollevato o premuto (rispettivamente) dalla pressione o aspirazione d'aria, e ha il compito di mantenere costante, cioè uniforme, l'intensità del suono nonostante il movimento dei pedali. Più avanti (trattando del registro Espressione) vedremo come l'azione del *mantice compensatore* può essere sospesa, per ottenere dallo strumento tutta quella espressività, che esso può dare, dal pianissimo al forte massimo, sotto l'impulso diretto della nostra pedalazione.

La meccanica — La *meccanica* comprende tutte quelle parti che azionano le intere file di linguette (giochi), oppure le singole valvole d'ogni linguetta; valvole che rispondono al comando dei rispettivi tasti. Appartengono alla *meccanica* varie altre particelle, come le leve, i ventilabri, ecc., ma un'importanza particolare hanno i cosidetti registri (pistoncini o placchette, bottoni, ginocchiere, ecc.), i quali servono ad aprire

num. 2161 delle EDIZIONI CARRARA - BERGAMO

e chiudere questa o quella fila di linguette, oppure a combinarne l'unione per gli effetti strumentali. Trascurando altri particolari meccanici d'importanza relativa, ci riserviamo di ritornare sulla funzione dei registri, i quali sono per noi di particolare interesse.

Il somiere – Il *somiere* è composto d' una o più camere d' aria, in ordine alle file d' ancie che lo strumento contiene; la camera d' aria d'una data fila d'ancie è ripartita, a sua volta, in tante camerette (o piccoli scompartimenti) quante sono le linguette della fila, e queste saranno per tutte le note della tastiera (file intere), oppure per metà tastiera, inferiore o superiore. Le camerette sono chiuse ermeticamente da altrettante valvoline, che vengono singolarmente comandate dai tasti corrispondenti. Queste file di linguette si chiamano giochi; da ciò la classificazione tecnica: harmonium a un gioco, harmonium a un gioco e mezzo, a due, a tre, ecc. I vari giochi possono essere fonicamente diversi l' uno dall'altro: dobbiamo quindi spiegare bene tale diversità, perchè rappresenta la parte più importante di questo studio.

Il gioco d'ancie – Cominciamo a dire che l'*ancia* (la linguetta) è una piccola lamina d'ottone o similoro, sottile nella parte libera e relativamente grossa nel lato opposto, cioè dov' è fissata sul proprio telaio metallico. Più la linguetta è sottile e piccola, più il suono è acuto e viceversa. Già abbiamo detto che per gioco s'intende una fila di linguette, intera o mezza; da ciò la differenza: *gioco intero* e *mezzo gioco*. I giochi sono di 16, 8 e 4 piedi (raramente anche di 2), e vengono indicati con gli stessi numeri virgolati in alto: 16' 8' 4'. Il termine piede è tolto dalla terminologia organaria, dove indica la lunghezza delle canne calcolata a piedi. La canna del *DO* grave, ad esempio, è lunga 8 piedi (cioè mt. 2,60 circa). L'ancia (linguetta) del *DO* grave nell'harmonium (1° tasto) sarà di tale lunghezza e spessore da produrre un suono esattamente uguale a quello dell'organo. I suoni del *gioco* di 8 piedi devono quindi corrispondere a quelli del Principale 8, che si trova in ogni organo e che costituisce la base fonica dello strumento. E poichè tale base è pure quella dell'harmonium, ecco spiegato come negli strumenti a un sol *gioco*, questo non può essere che di 8 piedi.

Quanto s'è detto per il *gioco* di 8' vale anche per quello di 16' e per quello di 4'. La canna del *DO* grave di 16' corrisponde all' ottava sotto rispetto al suono dell'8' e quella di 4' corrisponde all'ottava sopra. Altrettanto dicasi delle nostre ancie: l'ancia di 8 piedi dà il suono della nota scritta; quella di 16 piedi dà l'ottava bassa della nota scritta; quella di 4 piedi dà l'ottava alta della nota scritta. Ogni tasto d' un harmonium di 3 *giochi,* dà quindi 3 suoni diversi; per esempio: il *LA* di 8' dell'ottava centrale corrisponde al *LA* del Corista (Diapason), mentre quello di 16' dà l'ottava sotto e quello di 4' l'ottava sopra. Mediante i registri di 16' e di 4' oltre quello base di 8 piedi, la fonica dello strumento è quindi ampliata d'un'ottava sotto il *DO* grave e d'un'ottava sopra il *DO* acuto.

Il timbro dei giochi – Esaminati i giochi nella loro altezza di suono e cioè nella differente lunghezza d' ancie corrispondente ai piedi delle canne d'organo, dovremmo conoscerli anche in ordine al loro *timbro* o colore. Infatti negli harmonium d' una certa mole, possono esservi più giochi dello stesso numero di piedi, ma di diverso *timbro,* secondo se vogliono imitare un Principale o un Bordone, un Violino o una Gamba, un Clarino o un Flauto e via dicendo. E però non conviene soffermarci a lungo sulla fonica o coloristica dei giochi, perchè son troppe e diverse le nomenclature usate dalle varie Fabbriche e perchè, mentre per l'altezza dei suoni i giochi sono realmente ben distinti, dal lato fonico (timbro o colore) la diversità, nella maggioranza dei casi, è più fittizia che reale. Non bisogna dimenticare che anche il migliore harmonium, rispetto al re degli strumenti, non è che un surrogato!

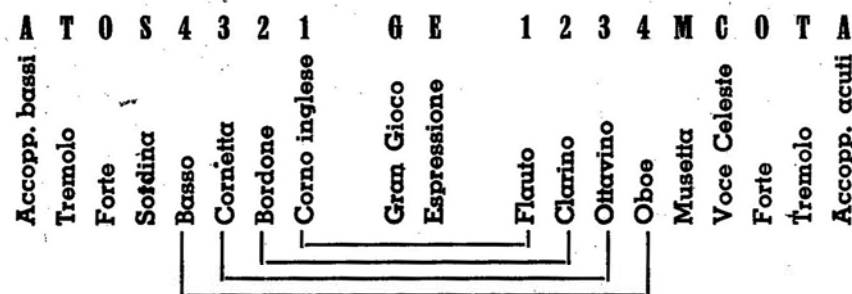
I registri – Ogni gioco d'ancie, intero o mezzo, vien comandato dai rispettivi *registri* (pistoncini o placchette), i quali portano l'indicazione del gioco che comandano, dando a questo la denominazione "registro"; dobbiamo dire quindi: *registro* del Basso 8' - *registro* del Bordone 16' - *registro* del Flauto 8', dell'Ottavino 4', ecc. Ma i *registri* sono *reali, di modifica* e *meccanici: reali* quelli che *realmente* comandano i giochi d'ancie, aprendone interamente le rispettive camere d'aria, perchè i suoni si producano nella loro fonica *reale; di modifica* quelli che, limitando l'apertura d'una camera d'aria, *modificano* il timbro (o colore) di un dato gioco; *meccanici* quelli che servono *meccanicamente* come sussidio per trarre dallo strumento effetti di potenzialità. Nel capitolo seguente, con la descrizione d' un harmonium a 4 giochi e mezzo, l' azione dei singoli registri viene esaurientemente illustrata.

Tipi e Modelli – L' harmonium è costruito con le *disposizioni* (dalle Fabbriche chiamate *Tipi e Modelli*) da 1 fino a 12 giochi d'ancie. Le disposizioni più piccole sono di 4 o 5 ottave e con un sol gioco o un gioco e mezzo, mentre le grandi, con più giochi, possono avere anche 6 ottave e magari doppia tastiera e, inoltre, la pedaliera. La disposizione più comune però è quella *media,* a una sola tastiera di 5 ottave con 2 o 3 giochi d'ancie. La tastiera, a sua volta, può avere un' estensione dal *DO* al *DO,* oppure dal *FA* al *FA*. I modelli in uso variano quindi secondo la quantità dei giochi, l' inizio della tastiera e l' estensione della stessa, e noi descriveremo il modello di 4 giochi e mezzo, con una sola

num. 2161 delle Edizioni Carrara - Bergamo

tastiera e senza pedaliera. La maggior parte della musica scritta per harmonium presuppone questo *tipo medio*, del quale ci serviremo per studiare la disposizione, la nomenclatura e la numerica dei singoli *giochi* (con i rispettivi *registri*) che compongono un harmonium.

disposizione dell' HARMONIUM di tipo medio

A	T	O	S	4	3	2	1	G	E	1	2	3	4	M	C	O	T	A
Accopp. bassi	Tremolo	Forte	Sordina	Basso	Cornetta	Bordone	Corno inglese	Gran Gioco	Espressione	Flauto	Clarino	Ottavino	Oboe	Musetta	Voce Celeste	Forte	Tremolo	Accopp. acuti

Ciascun registro comanda metà gioco e cioè metà tastiera; quindi, per avere in azione un gioco completo bisogna aprire due registri dello stesso numero: precisamente uno a destra e uno a sinistra. Alcuni registri, oltre al nome dello strumento che vogliono... imitare, portano un numero da 1 a 4; altri invece una lettera alfabetica, che - fatta eccezione per il registro Forte (O) - corrisponde all'iniziale del rispettivo nome; nome che indica l'azione meccanica del registro stesso.

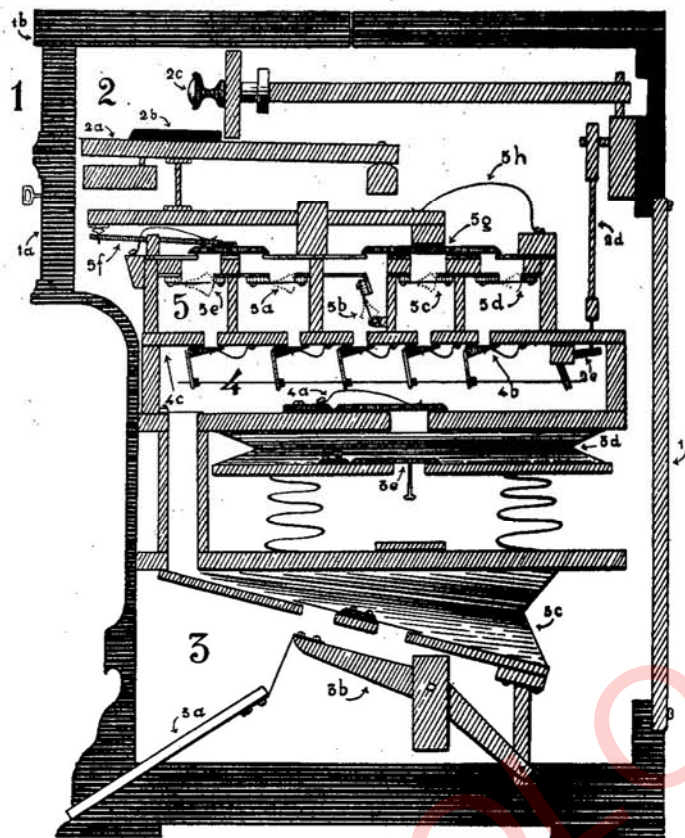
Cominciamo dai registri numerati: quelli col n° 1 (Corno inglese e Flauto) sono di 8 piedi e il loro suono corrisponde al Diapason; quelli col n° 2 (Bordone e Clarino) sono di 16 piedi e danno l'ottava sotto dei precedenti; quelli col n° 3 (Cornetta e Ottavino) sono di 4 piedi e danno l'ottava sopra dei n° 1 e due ottave sopra dei n° 2; quelli col n° 4 (Basso e Oboe) vanno all'unisono con i due n° 1, perchè sono di 8 piedi come quelli. Quindi: un gioco di 16', due di 8' e uno di 4'.

Quasi tutta la musica d'organo (quindi anche d'harmonium) di stile liturgico non ammette strumentazione a *registri spezzati*. [Ecco perchè alcune Fabbriche hanno introdotto i *registri interi* come negli organi moderni, ciò che è di grande utilità pratica nell'esecuzione]. Usando i *registri spezzati* bisogna stare attenti a non aprirne due di altezza differente, perchè a metà della tastiera si avrebbe un salto d'una o due ottave, punto consigliabile per la nostra musica di stile armonico-legato. La ragione dei *mezzi giochi* è quella stessa degli organi a vecchio sistema; cioè di poter accompagnare la melodia cantabile (molto in uso nell'800) con differente sonorità e colorito. In questi casi però, tanto la melodia quanto l'accompagnamento, non devono oltrepassare i... confini del proprio registro. Sì, perchè l'harmonium resta, per così dire, fonicamente diviso in due parti, la di cui estensione inferiore arriva al *MI* sopra il DO centrale e la superiore comincia dal *FA* sopra il *DO* centrale.

Ora passiamo ai registri *di modifica* e *meccanici* che sono contrassegnati da lettere alfabetiche. Tanto nella parte inferiore che in quella superiore abbiamo il registro Tremolo (T), il quale, mediante un congegno meccanico, fa tremolare i suoni d'un registro reale. Nella inferiore abbiamo pure la Sordina (S), alla quale fa riscontro la Musetta (M), nella superiore, e questi sono registri *di modifica,* perchè (mediante una limitazione d'apertura) il gioco viene *modificato* nella fonica. Nella parte superiore ha importanza la Voce Celeste (C), un registro reale non numerato, perchè reale e meccanico insieme: reale per il fatto che comanda una mezza fila d'ancie sue proprie, lievemente accordate in modo crescente; meccanico perchè, in unione al suo, comanda un altro mezzo gioco di 8 piedi, producendo con esso (a causa dell'accordatura crescente) leggerissimi battimenti, i quali producono a loro volta un timbro assai piacevole, molto adatto per una melodia cantabile.

Due *registri meccanici* di notevole importanza sono quelli contrassegnati dalla lettera A : Accoppiamento bassi e Accoppiamento acuti, volgarmente chiamati anche Terza mano, perchè fanno suonare anche le note dell'ottava sopra e dell'ottava sotto. Altri *registri meccanici* sono i due del Forte (O) che, tanto nella parte inferiore quanto nella superiore, servono ad aprire totalmente la risonanza fonica dello strumento; sono posti anche come Ginocchiere per usarne a modo di crescendo o diminuendo. Nel centro sta il Gran Gioco (G), che mette in azione tutta l'efficienza dello strumento (escluso la Celeste, perchè crescente) ed è affidato anche a una Ginocchiera centrale che, posta fra le due del Forte-crescendo, serve, per così dire, da Ripieno o... Tiratutto.

A fianco del Gran Gioco abbiamo un altro *registro meccanico*: la Espressione (E), il quale - essendo di uso piuttosto difficile - viene generalmente trascurato, mentre è proprio in virtù di tale registro che l'harmonium acquista la sua prerogativa principale, sia per lo studio dell'Allievo che per l'esecuzione, ma in modo speciale poi per l'accompagnamento d'una Corale, e quindi, anche più, per l'insegnamento del canto: *di quel canto che non è arte se non è espressività.*

Spaccato dell'Harmonium a pressione di tipo medio

1. *Schema del Mobile:* **a)** frontale con chiave, **b)** coperchio, **c)** schienale.
2. *Tastiera e Registro:* **a)** tasto bianco, **b)** tasto nero, **c)** registro col nome, **d)** gioco di leve del registro in posizione 1ª, **e)** id. in posizione 2ª.
3. *Complesso di Manticeria:* **a)** pedale, **b)** leva che aziona la pompa, **c)** pompa, **d)** serbatoio, **e)** valvola-sfogo del serbatoio.
4. *Cassa d'aria:* **a)** valvola dell'espressione, **b)** valvole che s'aprono perchè l'aria venga a contatto con l'ancia, **c)** piano sul quale son montate le valvole e piano su cui poggia il somiere.
5. *Somiere e sue parti:* **a)** l'ancia d'un registro di 8', **b)** id. di 16', **c)** id. di 4', **d)** id. di 8', **e)** l'ancia d'un mezzo registro 8' per la Celeste, **f)** valvola che interrompe o meno il suono dei registri Clarino e Flauto 8', **g)** valvola che interrompe o meno il suono dei registri Fagotto 16' Ottavino 4' e Melodia 8', **h)** molla comprimente la valvola onde impedire che l'aria d'un registro aperto sfugga, provocando il suono dell'ancia.

La scelta d'un Harmonium — Esaurita la descrizione dello strumento, giova guidare l'Allievo (o chi per lui) nella scelta d'un buon harmonium, corrispondente alla rispettiva applicazione:

a) *Per solo studio* - Preferire senz'altro l'harmonium ad aspirazione, perchè il suono è più dolce, trattenuto e riposante. Nel 1° Corso può bastare anche un mod. di 4 ottave a una fila d'ancie, ma poi l'Allievo non può accontentarsi e deve passare a un mod. di 5 ottave con più file d'ancie. Il mod. ideale è quello a 3 giochi, con 6 registri reali, 4 meccanici e 2 ginocchiere. Alle file d'ancie potrebbero corrispondere i seguenti registri: Bordone e Violoncello di 16' - Principale di 8' (Bassi e Acuti) - Viola e Flauto di 4'. I registri meccanici comandano i due Forti e i due Accoppiamenti d'ottava. Con uno strumento così disposto l'Allievo ha quanto basta per ottenere i migliori effetti.

b) *Per l'insegnamento del canto* - Se l'Allievo, oltre che per lo studio, deve usare lo strumento per insegnare il canto, è consigliabile un harmonium a pressione, perchè facilita l'insegnamento e perchè col registro *E* può ottenere dai cantori tutta l'espressività. La mole dello strumento varierà secondo le possibilità economiche, perchè mentre per insegnare il canto serve anche un mod. a 1 gioco, per gli effetti di studio è consigliabile un mod. a 3 o 4 giochi.

c) *Per l'accompagnamento corale* - Se lo strumento deve accompagnare anche la Schola cantorum, nella scelta si tenga conto della natura e della fonica del complesso corale. Se questo è formato di voci femminili ben educate, non solo può bastare, ma è anche da preferire il sistema ad aspirazione, e la disposizione dello strumento varierà secondo la forza numerica del complesso. Ciò vale anche per i cori di sole voci puerili. Se invece il coro è formato anche da voci virili, il sistema ad aspirazione non serve; occorre l'harmonium a pressione e qui si consiglia il tipo medio illustrato, od almeno il mod. a 3 giochi, che, volendo, si può avere anche a registri interi per maggior praticità nel variare.

d) *Per la sostituzione dell'organo* - Se poi lo stesso strumento dovesse servire anche per la sostituzione dell'organo in chiesa, si consiglia di tenere nel debito conto la cubatura dell'ambiente: un conto è una chiesa parrocchiale più o meno vasta e un altro la più o meno piccola cappella dell'istituto, del convento, ecc. Per ogni ambiente si deve trovare lo strumento adatto, senza dimenticare che a stabilire la capacità concorre anche la forza numerica del canto popolare d'accompagnare.

* * *

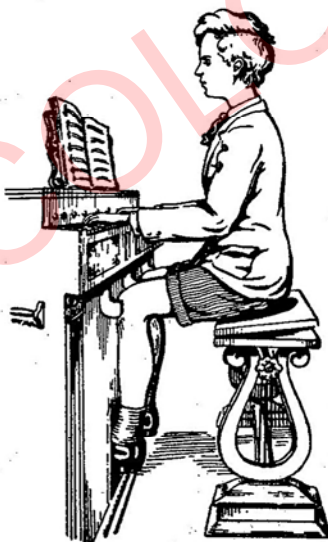
Con questi consigli non si ritiene esaurita la delicata materia, perchè i casi sono troppo numerosi e svariati. Il suggerimento migliore che si può dare agl'interessati per la scelta d'uno strumento è questo: *Prima dell'acquisto consigliarsi con un Maestro di buona esperienza.*

IMPOSTAZIONE dell'ALLIEVO

Come per il Cantante l'impostazione della voce è cosa di capitale importanza, altrettanto è l'**impostazione delle mani** per il Suonatore d'uno strumento a tastiera, specialmente trattandosi dell'organo o dell'harmonium, dove predomina lo stile legato.

Poichè per iniziare la *SCUOLA GOLLER* occorre conoscere almeno i primi *Elementi di Teoria ragionata* (Rigo, Note, Valori, Tempi, ecc.), durante lo studio di questi dobbiamo esercitarci nell'*impostazione delle mani*, così da prepararci bene alla *Teoria pratica* e cioè *applicata allo strumento*. Dobbiamo poi attenerci, specie se Autodidatti, ai consigli che veniamo ricevendo, e durante le esercitazioni, controlliamo sovente la posizione delle mani e delle dita nei rispettivi movimenti. Gli esercizi sono basati sulla tecnica moderna, specie nella 2ª pag. dove l'alternarsi dei tasti neri a quelli bianchi, costringe le mani a una posizione già abbastanza corretta. Trattandosi d'una vera e propria ginnastica, non dobbiamo stancarci di ripetere ogni esercizio, fino a raggiungere un'esecuzione perfetta anche senza il controllo degli occhi.

Posizione del corpo e uso dei pedali

Usando preferibilmente uno sgabello dal piano inclinato, sediamoci all'harmonium in modo di trovarci al centro della tastiera, poi manteniamo il tronco eretto, ma non rigido. I *piedi* devono appoggiare completamente (dal tallone alla pianta) sui rispettivi *pedali*. Si badi poi che per ottenere la dovuta pressione d'aria, specialmente quando le note sono poche (come nel caso nostro), è sufficiente la sola articolazione dei malleoli; dobbiamo badare, inoltre, che la pressione dei piedi non si sposti mai verso la punta degli stessi. Appoggiati i piedi nella giusta posizione, tenendo fermo il resto della gamba, cominceremo il movimento dei pedali, abbassando, completamente ma lentamente e senza scosse o interruzioni, il pedale destro fino al suo limite massimo; a questo punto anche il sinistro cominci la sua discesa e la compia mentre il destro risale contemporaneamente al punto di partenza. E questo alternarsi di movimenti fra i due piedi deve continuare più o meno lento secondo il bisogno di ventilazione.

Per esercitarci nell'uso dei pedali e assicurarci che la ventilazione avviene regolarmente, teniamo abbassato un tasto qualunque, osservando che il suono si mantenga unito e senza interruzioni. Soltanto così facendo potremo star certi che la pedalazione procede a dovere.

Per poi regolare la ventilazione secondo il bisogno, abbassiamo anche due, tre e più tasti, onde abituare i piedi a un movimento proporzionato; ma per questa prima esercitazione usiamo soltanto *un* Registro di 8', escludendo in modo assoluto quello dell'Espressione, del cui uso tratteremo più avanti. Eseguendo gli esercizi, si eviti una certa tendenza dei piedi a seguire ritmicamente il movimento delle dita; è un difetto grave che, mediante un controllo continuo, va eliminato fin dall'inizio, così da ottenere una perfetta indipendenza.

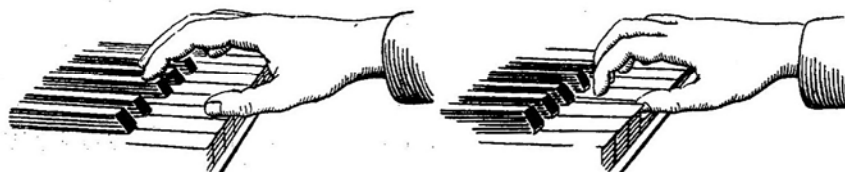
Posizione delle braccia e delle mani

Seduti allo strumento nella posizione indicata, stendiamo le mani sulla tastiera, badando a metterci nè troppo distanti, nè troppo vicini, in maniera che i gomiti rimangano quasi aderenti al busto. Gli avambracci e le mani, fino alla seconda falange, formino una retta orizzontale, leggermente più alta della tastiera, e le estremità delle dita siano curvate in modo da battere verticalmente sui tasti. Conseguentemente, per assicurare una giusta posizione, l'altezza dello sgabello con piano inclinato dovrà variare secondo la statura dell'Esecutore.

Il *dorso delle mani* deve trovarsi aperto e in posizione naturale, così che tanto il pollice quanto il mignolo non abbiano a ripiegarsi sotto il palmo, e che tutte le dita abbiano libero ogni movimento; deve, inoltre, mantenersi in posizione orizzontale, onde lasciar libero il sopra e sotto-passaggio delle dita.

Le *giunture dei polsi* seguano con scioltezza il moto delle mani, in modo che le dita conservino la giusta posizione, sia che le mani s'allarghino o che s'uniscano sopra la tastiera. La scioltezza dei polsi occorre poi, in modo speciale, nell'esecuzione del portato e dello staccato.

L'*articolazione dei polsi* dev'essere mantenuta morbida, in modo da evitare quell'irrigidimento dei tendini che nuoce alla scioltezza delle dita e che, a lungo andare, danneggia irreparabilmente l'agilità delle mani. Negli strumenti a tastiera con suono prolungato – come l'harmonium, dove l'accentazione fatta dalle sole mani non avrebbe alcun effetto sulla forza del suono – i tasti vanno azionati dal solo peso delle dita.

L'*articolazione delle dita,* di conseguenza, ha un'importanza essenziale. Si deve posare sul tasto non le unghie o la parte centrale dei polpastrelli, ma soltanto la punta di questi. Per quella che chiameremo posizione di riposo (o di attesa), in questi esercizi il cui ambito non supera le cinque note, ogni singolo dito sia disposto a una minima distanza sopra il tasto che dovrà premere. Il pollice, invece, dev'essere rialzato in modo che la sua punta arrivi al livello delle altre dita.

a) Posizione di riposo **b) Posizione di suono**

Facciamo ben'attenzione che i numeri posti sopra o sotto le note (diteggiatura) stanno a indicare le dita da muoversi.

Mignolo	Anulare	Medio	Indice	Pollice		Pollice	Indice	Medio	Anulare	Mignolo
5	4	3	2	1		1	2	3	4	5
mano sinistra						mano destra				

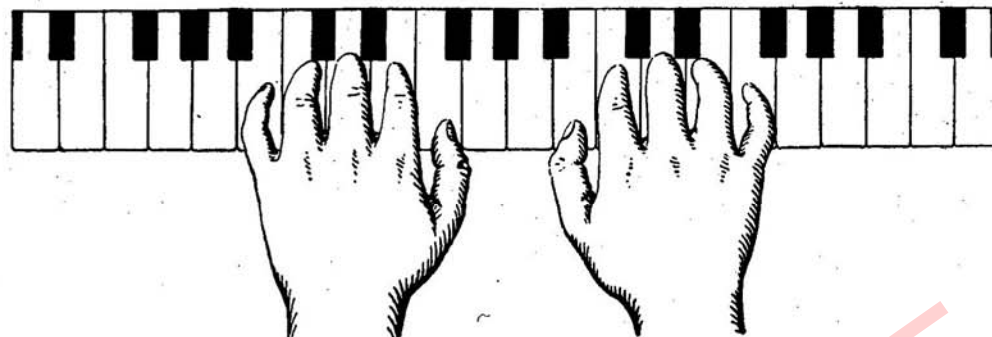
Nei seguenti esercizi la diteggiatura è *completa* e cioè su tutte le note, mentre nella *SCUOLA GOLLER* è soltanto *parziale*, ma tale che all'Allievo torna di *guida* per integrare, lui stesso, la parte senza numeri. E' una *diteggiatura induttiva* che assicura maggior profitto nello studio.

Disposta la mano in posizione di riposo, con le dita sopra i tasti, abbassiamo verticalmente il pollice [1] fino a premere con una certa forza il tasto, mentre le altre dita e il dorso della mano devono rimanere immobili nella loro posizione. Fatto questo movimento, cominciamo ad abbassare l'indice [2], facendolo scendere verticalmente e mantenendolo curvo, così da toccare il tasto con la punta. Durante questo movimento dovremo però rialzare il pollice, in modo che le due dita s'incontrino, l'uno in discesa e l'altro in ascesa, sul livello dei tasti nello stesso momento. Se così non fosse, se un dito si staccasse dal tasto prima che l'altro discenda, avremmo una successione slegata, incompatibile col carattere dello strumento. Se poi l'*indice* si abbassasse a toccare il tasto prima che il *pollice* sia in movimento per tornare alla posizione di riposo, avremmo una stridente cacofonia. Nell'alternare il movimento di queste due dita si abbia cura che l'*indice,* tornando a riposo, si mantenga leggermente curvo.

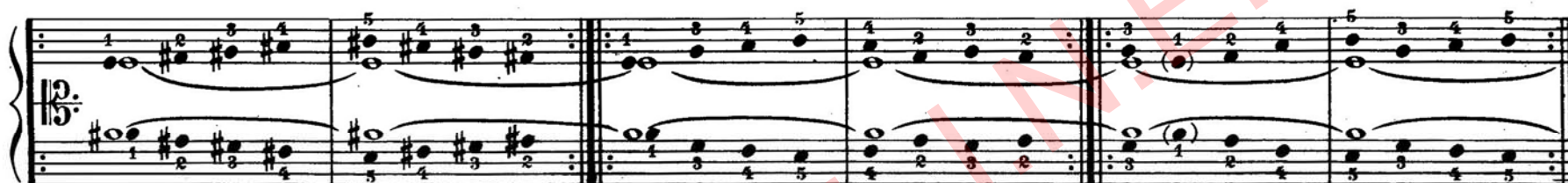
Tali norme valgono anche per l'uso delle altre dita, ma non possiamo far a meno d'intrattenerci sulle difficoltà che s'incontrano nell'uso dell'*anulare* [4] e del *mignolo* [5]. Si sa, infatti, che, mentre le altre sono indipendenti fra loro, queste due dita hanno una certa quale *interdipendenza* e tendono a muoversi simultaneamente. Oltre a ciò, durante l'uso di queste dita, la mano, se non è ben sorvegliata, tende a spostarsi in modo che il *pollice* perde la sua giusta posizione ed esce dalla tastiera. A questi inconvenienti si può rimediare: a) mantenendo la giusta posizione della mano, b) facendo sì che anche quelle due dita (specie il *mignolo*) tocchino il tasto verticalmente e con la punta, c) articolando queste dita in modo che si alzino dalla tastiera il più possibile, ma sempre mantenendosi leggermente curve. Nelle prime esercitazioni, allo scopo di evitare lo spostamento del *pollice,* è consigliabile di far muovere le due ultime dita, mentre quello si mantiene in posizione di suono prolungato, e così fino a quando saremo sicuri di poter mantenere la giusta posizione dell'*anulare* e del *mignolo* anche con il *pollice* a riposo.

Preparati da queste norme sulla *posizione delle mani* e sul *movimento delle dita,* passiamo allo studio del primo esercizio e si eseguisca con precisione ritmica, lentamente e senza alcuna rigidezza. Non dobbiamo passare a nuovi esercizi fino a quando non è stata raggiunta una esecuzione corretta sotto ogni riguardo. Dopo la preparazione della *mano destra,* passeremo agli esercizi per la *mano sinistra* e soltanto dopo che anche questa sarà ben preparata, potremo procedere a quelli d'assieme e cioè con le *due mani* contemporaneamente.

Concludendo è bene ripetere che questa è una ginnastica indispensabile e come tale gioverà tanto meglio, quanto più sarà ripetuta. Solamente così potremo riprometterci, dagli esercizi, quei vantaggi che ci permetteranno di affrontare con sicurezza ulteriori difficoltà.

ESERCIZI d'impostazione delle mani sui tasti bianchi

Ogni esercizio si eseguisca lentamente, dapprima a mani separate e poi a mani unite, contando i movimenti con precisione ritmica. Quelli del n. 1 ne hanno 4 e gli altri 6. Le note vuote valgono rispettivamente 4 o 6 movimenti, durante i quali si deve controllare la posizione delle mani.

ESERCIZI d'impostazione delle mani sui tasti bianchi e neri

Disposte le dita nella posizione indicata, si faccia in modo che nonostante il dito tenuto (pollice o mignolo) le altre dita in movimento siano sciolte e ben articolate. Si osservi, inoltre, che le note diesate (tasti neri) del 1° esercizio conservano le alterazioni anche negli esercizi seguenti.

L'uso del registro "Espressione„

Se vogliamo dall'harmonium tutta l'efficienza ch'è propria dello strumento, dobbiamo saper usare l' *Espressione* e cioè *aumentare* o *diminuire la forza dei suoni* non solo gradatamente, ma anche *simultaneamente*. Ciò non è possibile col serbatoio in azione, e il registro della *Espressione* (come abbiamo letto nella descrizione dello strumento) annulla il serbatoio. Ma poichè a serbatoio annullato la pedalazione diventa difficile, è necessaria un'apposita e paziente esercitazione.

A serbatoio annullato la pressione d'aria contro le ancie diventa non solo diretta, ma anche relativa a quella esercitata dalla pedalazione. Infatti se noi abbassiamo un qualunque tasto e contemporaneamente aumentiamo o diminuiamo la pressione sul pedale, il suono aumenta o diminuisce di forza e cessa istantaneamente allorchè il piede abbandona il pedale per lasciarlo rialzare. Da ciò la necessità dell'uso dei due pedali, in modo che si aiutino vicendevolmente, perchè la produzione dell'aria non abbia a subire interruzione alcuna.

La pedalazione espressiva non è quella usata col serbatoio; i due piedi, cioè, non debbono avere un movimento opposto tra loro, e ciò per evitare i brevi tempi d'arresto, i quali producono interruzioni di suono. Per ottenere una pedalazione adatta, ecco come bisogna fare: dobbiamo appoggiare i piedi sui pedali e farli discendere *simultaneamente,* ma in modo che (fra i due) ci sia un dislivello di sei o sette centimetri circa. In tale modo il pedale più basso completerà la sua corsa quando l'altro ne avrà ancora per sei o sette centimetri. Bisogna fare in modo che il destro abbia non solamente ad alzarsi, ma anche a riprendere la discesa, prima che il sinistro (che era più alto) abbia terminata la sua discesa. Il pedale più basso diventa il più alto e a lui tocca il compito di mantenere l'aria, intanto che l'altro si rialza per riprendere la sua discesa; e così alternativamente di seguito.

Ma, ripetiamo, la cosa non è facile; occorre pazienza e buona volontà! Ecco l'esercizio: col registro *Espressione* e con un sol gioco di 8' si abbassa una nota centrale e coi piedi si esercita pressione leggera così da avere un suono uniforme e ininterrotto. Mezz'oretta di questo esercizio ci farà superare la prima difficoltà. Cercheremo poi di raggiungere una maggiore celerità nella pedalazione, avendo cura di procedere molto gradatamente. E da una sola nota si passa a due, a tre, a quattro, fino a raggiungere un accordo pieno a parti late con ambo le mani. Qui giova osservare che i suoni *più bassi* richiedono *più aria* degli acuti e perciò l'esercizio di questi va lasciato per ultimo. Con poche ore di paziente *esercitazione ad accordi tenuti,* potremo raggiungere una sufficiente pratica; tale da permetterci una buona esecuzione degli stessi Studietti, dando loro quella coloritura d'espressione ch'è richiesta dal nostro temperamento artistico.

Il beneficio della *pedalazione espressiva* è tale e tanto che l'Esecutore, una volta impratichitosi, non può più farne a meno. Attenti però a limitarne l'uso per l'esecuzione degli Studi e dei Pezzi musicali, perchè un uso eccessivo, esteso magari a tutti gli esercizi puramente meccanici, potrebbe recare allo strumento dei guasti poco ... graditi.

1

pp *ff* *pp* *ff* *pp*

2

pp *ff* *pp* *ff* *pp*

3

pp *ff* *pp* *ff* *pp*

4

pp *ff* *pp* *ff* *pp*

TEORIA MUSICALE

1. Definizione della Musica

La **Musica** è l'arte dei suoni. Al contrario della Pittura (arte dei colori) e dell'Architettura (arte dello spazio), che sono statiche, la Musica, come la Poesia (arte del pensiero e della lingua), è arte di movimento e cioè arte del tempo. Per gli effetti che produce, è essenzialmente arte dello spirito; anzi è chiamata «Arte divina», perchè la sua incomparabile bellezza la fa provenire dal cielo, verso il quale eleva gli animi. Innegabile è infatti questo suo potere che, presso tutti i popoli, l'ha fatta associare ai sacri riti. Non è fuor di luogo rilevare come la musica dei popoli europei - che, in virtù del suo potente sviluppo, è diventata arte mondiale - sia nata dalla musica del Culto Cristiano. Abbiamo tre generi di *musica*: la *vocale*, la *strumentale* e la *vocale-strumentale*.

a) **Vocale** quando è prodotta esclusivamente dalla voce umana, sola o in complessi corali, e trova posto particolarmente nei recitativi liturgici, nel canto gregoriano e nella polifonia corale, sacra e profana.

b) **Strumentale** quando è prodotta tanto da uno strumento solo (organo, armonio, pianoforte, arpa, violino, flauto, tromba, ecc.), quanto da complessi strumentali, come le orchestre, le bande, ecc.

c) **Vocale-strumentale** quando il canto è accompagnato da uno o più strumenti. Nel culto della Chiesa cattolica abbiamo questo *genere abbinato,* se le voci sono accompagnate dall'organo o da altri strumenti.

2. Proprietà del Suono

Tutto ciò che noi possiamo percepire per mezzo dell'udito si chiama **suono,** e - secondo le vibrazioni, regolari o irregolari, che lo producono - il suono è *determinato* (musicale) o *indeterminato* (rumore). Quello che interessa direttamente la nostra arte è il *suono musicale*, vale a dire il fenomeno acustico dato da una serie regolare di vibrazioni, che un corpo elastico produce e trasmette al nostro orecchio per mezzo dell'aria. Secondo il LABUS, tale suono prende carattere musicale a partire da 50 vibrazioni al minuto" fino a 8000, ossia per un'estensione di 7 ottave. Le proprietà del *suono determinato* (o musicale) sono tre e precisamente: il *timbro,* l'*intensità* e l'*altezza.*

a) Il **timbro** o colore che caratterizza un dato suono, secondo HELMHOLTZ, dipende dalla quantità e qualità degli *armonici* di cui ogni suono è dotato. Gli *armonici* sono dei *suoni secondari,* generati da un *suono fondamentale* che un orecchio ben esercitato può facilmente percepire, mettendo in vibrazione una campana o una corda del pianoforte. La produzione di questi *armonici* dipende, a sua volta, dalla forma e qualità degli strumenti; per la voce umana poi, dipende dalla conformazione fisica, più o meno perfetta, degli organi vocali. Ricordiamo che dal *timbro* si distingue uno strumento o una voce, così come dal suo canto si distingue un uccello.

b) L'**intensità** del suono è data dall'*ampiezza,* maggiore o minore, delle *vibrazioni*; più ampie sono queste più il suono è robusto. L'*ampiezza* sta in rapporto alla massa e alla risonanza del corpo che produce le vibrazioni e anche alla forza di percussione o d'emissione d'aria.

c) L'**altezza,** cioè la posizione occupata in rapporto al suono più grave, è data dal *numero delle vibrazioni*; vale a dire che più questo aumenta più il suono è acuto, e più diminuisce più il suono è grave. Abbiamo così il suono più basso, prodotto da una grande canna d'organo con 16 vibrazioni al minuto", mentre il suono più acuto, dato da una canna piccolissima, è di circa 4000.

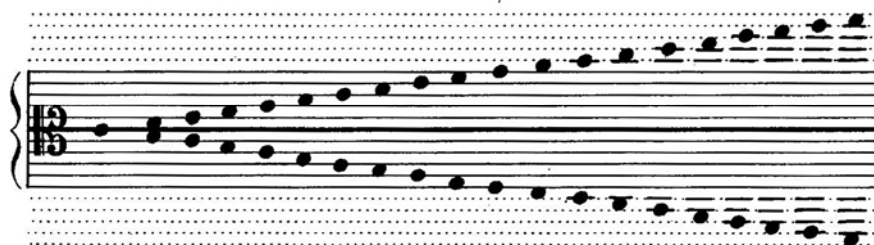
3. Rigo - Chiavi - Notazione

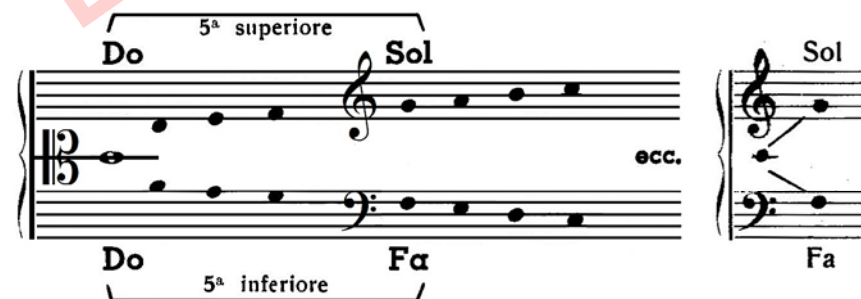
Per fissare graficamente tutti i segni occorrenti alla scrittura musicale, immaginiamo un complesso di linee e di spazi formante una grande *scala generale dei suoni*. Come si vede chiaramente dal grafico seguente, tale complesso sarebbe formato da una linea centrale con 10 linee superiori e 10 inferiori, e si dividerebbe in 6 gruppi (Ottave).

gravissimo | grave | basso | centrale | alto | acuto

Scala generale dei suoni

Al centro del complesso, sulla linea neretta, sta la chiave del *DO centrale,* che corrisponde al *DO* del *centro* della tastiera; nota comune a tutte le voci e a tutti gli strumenti. Tale chiave serve a dare il nome di *DO* alle note poste su quella linea e conseguentemente a fissare il nome di tutte le altre note, collocate sulle 20 linee e negli spazi interlineari; linee e spazi che formano 4 pentagrammi: 2 superiori e 2 inferiori alla linea centrale.

Si vedrà più avanti perchè i due pentagrammi estremi sono qui appena punteggiati. Intanto dobbiamo sapere che da questa *Scala generale dei suoni* è derivato il *Rigo* attuale con le *Chiavi* e la *Notazione.*

a) Il **Rigo** – Siccome, con tale quantità di linee e di spazi non è possibile identificare a colpo d'occhio tutte le note, e dato che le acute e le gravissime vengono usate più raramente, sono stati eliminati i due pentagrammi punteggiati; poi, per poter allontanare alquanto i due pentagrammi rimasti, è stata abolita anche la linea del *DO* centrale, la cui Chiave però, anche se non segnata, resta virtualmente attiva, in quanto (come si vede più avanti) genera le due Chiavi sussidiarie comunemente usate. Abbiamo così l'attuale *Rigo* composto di due soli pentagrammi: superiore e inferiore, e ogni pentagramma consta di 5 linee e 4 spazi, che si contano dal basso in alto nel superiore e dall'alto in basso nell'inferiore. Ma poichè tale *Rigo* non è sufficiente a contenere tutti i suoni della tastiera, per fissare quelli che, verso l'acuto o verso il grave, esorbitano dal *Rigo,* si usano dei *trattini*; questi vengono impropriamente chiamati tagli, mentre in realtà non sono che frazioni delle *sopralinee* e *sottolinee* abolite, sulle quali o fra le quali le note si dovrebbero trovare.

b) Le **Chiavi** – Anche con i due pentagrammi allontanati e con la linea centrale abolita, la *Chiave matrice* dobbiamo pur sempre tenerla fissa nella nostra mente, perchè sta a determinare la nota del *DO* centrale. E possiamo ben chiamarla *Chiave matrice,* in quanto genera (come s'è detto sopra) le due *Chiavi sussidiarie*: di *SOL* per il pentagramma superiore e di *FA* per il pentagramma inferiore.

Queste due *Chiavi sussidiarie,* generate dalla Chiave matrice e poste a capo dei rispettivi pentagrammi, servono a determinare la posizione delle note sul Rigo. Quella di *SOL* (sulla seconda linea del pentagramma superiore e volgarmente chiamata Chiave di Violino), indica il posto della nota *SOL* a una *quinta sopra* il *DO* centrale; da ciò la denominazione: *Chiave di SOL.* Quella di *FA* (sulla seconda linea del pentagramma inferiore e volgarmente chiamata Chiave di Basso), indica il posto della nota *FA* a una *quinta sotto* il *DO* centrale; da ciò la denominazione *Chiave di FA.*

***c)* La Notazione** – Per *Notazione* dobbiamo intendere la nomenclatura **delle note e la** coordinazione di queste sul rigo, in rapporto alla gravità **o all'acutezza** dei suoni che si vogliono indicare. Il nome delle note è **dato dalle** sillabe di *Solmisazione,* che (nel secolo X) GUIDO D'AREZZO, **monaco** benedettino, usò per primo, togliendole dai versi dell'Inno a **S. Giov.** Battista, i cui emistichi iniziano (ciascuno) sopra una nota **immediatamente** più alta del primo suono dell'emistichio precedente. **Tali versi** sono:

UT *queant laxis*
RE*sonare fibris*
MI*ra gestorum*
FA*muli tuorum*
SOL*ve polluti*
LA*bii reatum*
Sancte Joannes

(DO) **(DO)**

Nel secolo XVII, la sillaba *UT* fu cambiata in *DO* da G. B. DONI, mentre PIETRO D'UREGNA aggiungeva la sillaba *SI* formata dalle due iniziali del verso *Sancte Joannes,* completando in tal modo l'attuale serie di 7 suoni. Con queste sillabe vengono denominate tutte le note (tasti bianchi, per adesso) che si succedono sulla tastiera:

DO - RE - MI - FA - SOL - LA - SI

Nomenclatura dei tasti neri ascendenti con diesis e discendenti con bemolli

DO RE MI FA SOL LA SI

1ª Ottava – 2ª Ottava – 3ª Ottava – 4ª Ottava – 5ª Ottava

Do Re Mi Fa Sol La Si Do Re Mi Fa Sol La Si Do Re Mi Fa Sol La Si Do Re Mi Fa Sol La Si Do Re Mi Fa Sol La Si Do

Dal grafico precedente ricaviamo il nome di tutte le note che sono poste sul Rigo, disponendole però in vari gruppi, perchè siano più facilmente mandate a memoria:

Note sul Pentagramma superiore (Chiave di SOL)

a) sulle Linee

Mi Sol Si Re Fa — La Do Mi Sol Si — (Mi) Do La Fa

b) negli spazi

Fa La Do Mi Sol — Si Re Fa La Do — (Fa) Re Si Sol Mi

Note sul Pentagramma inferiore (Chiave di FA)

a) sulle Linee

Sol Si Re Fa La — Do Mi Sol — (Sol) Mi Do La

b) negli Spazi

La Do Mi Sol Si — Re Fa La — (La) Fa Re Si

4. Valore delle Figure musicali

Già sappiamo che l'arte musicale è fatta di suoni, ma questi, così come non hanno tutti la medesima altezza, non hanno sempre la stessa durata e talvolta sono alternati da silenzi (pause). Se le note, con la posizione sul Rigo, stanno a determinare l'altezza dei rispettivi suoni, con la loro varia figurazione (vedi sotto) servono a determinarne la durata del tempo e la successione nel ritmo. Avremo quindi con la *durata di suono* il *valore delle note* e con la *durata di silenzio* il *valore delle pause*. Inoltre avremo l'aumento durata del suono con il *punto* e la *legatura di valore* e talvolta con la *corona*.

a) **Durata di suono** e **Valore delle note** - La *durata di suono*, secondo la divisione del tempo, vien calcolata considerando il minuto secondo (") come unità di misura. Poichè non sempre si può avere a disposizione un cronometro, si calcola la durata d'un minuto" pari al tempo che s'impiega nel fare due passi o nel pronunciare spiccatamente una parola di due sillabe (Pa-pa, Ro-ma). La proprietà che hanno le figure musicali d'indicare la durata di suono, si chiama *Valore delle note*, e i segni che la determinano rispondono alla seguente nomenclatura:

VECCHIA	*Figure*	*NUOVA*
Semibreve		**Intero**
Minima		**Metà**
Semiminima		**Quarto**
Croma		**Ottavo**
Semicroma		**Sedices.mo**
Biscroma		**Trentad.mo**

Altre figure minori sono: il 64mo con 4 tagli e il 128mo con 5 tagli così detto *Fusea*.

N. B. - *Nella sua* TEORIA MUSICALE, Luigi Picchi *fa queste giuste osservazioni: E' inconcepibile come ancor oggi siano usati vecchi termini che ormai hanno solamente interesse storico e che non determinano, con precisione, la vera durata dei suoni e le proporzioni fra loro esistenti. Il massimo valore musicale, oggi, è dato dall'* Intero, *il quale viene, di metà in metà, suddiviso in tante parti uguali fra loro (vedi tavole nella pagina seguente). Il primo valore lungo (l'* Intero) *perchè chiamarlo* Semibreve, *cioè più breve d'una cosa breve? Perchè chiamare* Biscroma *la metà della* Semicroma, *quando* Biscroma *vuol dire due volte* Croma*? Questi termini lasciamoli nella storia della musica, la quale c'insegna che anticamente la* Semibreve *aveva ragione d'essere come valore minore, per il fatto che esistevano altri valori maggiori!*

Dal grafico seguente è facile comprendere il rapporto di valore **tra una figura maggiore** e quelle minori. L'*Intero* (valore massimo usato **nella musica moderna**) vale 2 Metà, opp. 4 Quarti, 8 Ottavi, ecc. La ***Metà*** **(metà dell'Intero)** vale 2 Quarti, opp. 4 Ottavi, ecc.; il *Quarto* **(quarto dell'Intero)** vale 2 Ottavi, opp. 4 Sedicesimi, ecc. Tanto è ovvia **la divisione**, ch'è inutile completarne la spiegazione.

Intero
Metà
Quarto
Ottavo
Sedic.mo
Trent.mo

Ancor meglio si può comprendere la comparazione dei valori musicali osservando la seguente tavola-prontuario, che completa la precedente con l'esposizione delle rispettive Figure. I numeri posti in fianco della tavola (a destra), sono quelli che troveremo poi nelle indicazioni di *tempo*, a capo degli esercizi e dei pezzi musicali di questo Metodo.

Intero	che si divide in	rappresentato dall'	**1**
Metà		*rappresentate dal*	**2**
Quarti		*rappresentati dal*	**4**
Ottavi		*rappresentati dall'*	**8**
Sedicesimi		*rappresentati dal*	**16**
Trentaduesimi		*rappresentati dal*	**32**

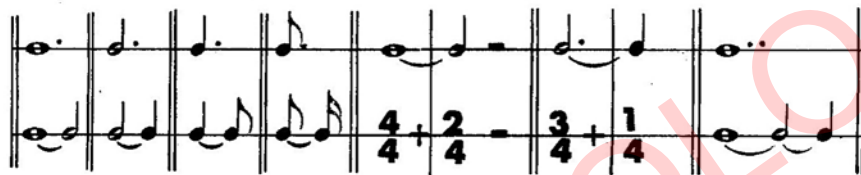
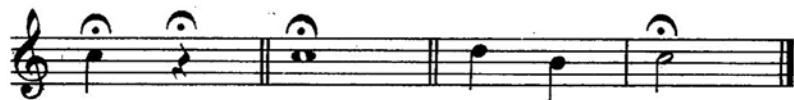
b) **Durata di silenzio** e **Valore delle pause** — Come nella scrittura vi sono: la virgola - il punto virgola - i due punti - il punto fermo, e come queste punteggiature corrispondono a pause più o meno lunghe, così in musica abbiamo le interruzioni di suono, con *durate di silenzio*. Anche per queste, come per la durata di suoni, l'unità di misura è il minuto" e i segni che indicano le durate d'interruzione si chiamano *valore delle pause*. A quelli delle note corrispondono, quindi, identici valori di silenzio, che esprimono le interruzioni del suono e rispondono alla seguente nomenclatura:

VECCHIA	*Figura*	*NUOVA*
Pausa di una battuta (misura)		Pausa dell'**Intero**
» di mezza battuta		» della **Metà**
» di un quarto		» del **Quarto**
» di un ottavo		» dell'**Ottavo**
Respiro o sedicesimo		» del **Sedicesimo**
Mezzo respiro o trentad.mo		» del **Trentaduesimo**

La corrispondenza fra il valore delle *Note* e quello delle *Pause* è anche più evidente nel grafico che segue. Da notare che quella dell'*Intero* serve anche come *pausa dell'intera misura*, non solo di 4/4, ma anche se composta d'un qualsiasi numero di tempi.

c) **Punto e Legatura di valore** – Il punto segnato a destra d'una nota, (o d'una pausa) ne aumenta la durata per la metà del valore della nota (o pausa) stessa, e si chiama *punto di valore*. Può anche essere doppio, e in questo caso il secondo punto, vale la metà del primo.

Note con 1 punto	*Note con 2 punti*
= a 3 Metà	= a 3 Metà e 1 Quarto
= a 3 Quarti	= a 3 Quarti e 1 Ottavo
= a 3 Ottavi	= a 3 Ottavi e 1 Sedic.
= a 3 Sedicesimi	= a 3 Sedic. e 1 Trent.
= a 3 Trentaduesimi	

Ma il *punto di valore* può essere sostituito dalla *legatura di valore*, ch'è indispensabile per fondere valori differenti e quelli posti in due misure contigue, ciò che il punto non può fare. Mediante queste legature si uniscono, quindi, due note del medesimo suono, assommandone i relativi valori. Esempio:

d) La **Corona,** punto sormontato da un piccolo arco (𝄐), vien posta sopra una nota di cui si vuol prolungare indefinitamente il valore. Ma qualche volta (come giustamente osserva, nelle sue didascalie, l'Autore di questa Scuola), il prolungamento non è poi tanto indefinito, perchè "il valore d'una nota coronata finisce nell'attimo in cui il movimento ritmico trova il suo naturale riposo". Qualche volta la *Corona* può avere anche funzione di accorciamento. Quanto s'è detto per il *suono coronato,* vale anche per la *pausa coronata*. Generalmente la *Corona* si usa per chiudere più affermativamente un pezzo musicale e si usa anche alla fine delle singole parti che lo compongono.

5. Divisione e Ritmica del Tempo

Poichè la musica, come abbiamo detto, è arte *del tempo,* la successione dei suoni avviene *nel tempo* e la loro durata ne misura, per così dire, lo scorrere e dà luogo al ritmo, uno degli elementi costitutivi e basilari della musica. Il ritmo è l'ordine nella divisione del tempo: ripetizione periodica di accenti forti e deboli. Per arrivare alla cognizione della giusta durata dei suoni, dobbiamo anzitutto conoscere la *formazione della misura*; e poi non solo conoscere ma anche approfondire, nel modo più esauriente, la *divisione e la suddivisione della misura* stessa, nonchè la conseguente *accentuazione ritmica* e il suo spostamento mediante la *sincope*.

a) **Formazione della misura** – Come abbiamo detto, il ritmo nel tempo altro non è che la successione dei movimenti o dei suoni che ne dividono regolarmente la durata. Ora, posto che la numerazione d'una lunga serie di questi movimenti riesce difficile (com'è difficile la classificazione ritmica d'una lunga successione di suoni), ecco che, verso la fine del secolo XVI, si pensò di frazionarla con segni che, pur non interrompendola, la dividono in gruppi regolari, dando così luogo alla *formazione della misura*. La musica odierna è quindi a *ritmo misurato,* perchè *divisa* in piccoli gruppi chiamati *misure:* gruppetti quasi sempre di uguale valore e separati fra loro da linee verticali chiamate stanghette o sbarre. Il valore d'ogni misura è poi indicato all'inizio del pezzo, dopo le chiavi.

1ª misura 2ª misura 3ª misura 4ª misura

La *misura,* quindi, è lo spazio esistente fra due stanghette, ma queste non frazionano il movimento [come gl'indicatori dei Km. lungo le strade servono soltanto a misurare, così anche le stanghette esistono per l'occhio, ma non per l'orecchio]; sono cioè il coefficiente passivo della divisione ritmica, mentre il coefficiente attivo è rappresentato dai valori delle note e delle pause.

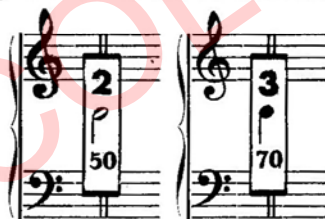
b) Divisione della misura – La misura è divisibile in varie unità, comunemente chiamate tempi. E' per questo che all'inizio di ogni pezzo, **subito dopo la chiave**, troviamo segni convenzionali, o frazioni in cifre, **che indicano non solo** la *quantità* dei tempi che la misura contiene, ma **anche la *durata*** d'ogni singolo tempo. La figura che indica la *durata* **può essere** di qualunque valore, secondo il carattere del pezzo; e però **la figura** dell'Intero è usata rarissimamente e così anche quella del **Sedicesimo** e Trentaduesimo. Le indicazioni di tempo, prima si facevano **con segni** convenzionali o con frazione a due cifre: di queste, la superiore come numeratore e la inferiore come denominatore. Oggi, invece, l'indicazione di tempo vien fatta con una cifra al numeratore (sopra) e al posto del denominatore (sotto) con la stessa figura del valore, e cioè la figura musicale che indica l'unità di tempo, stabilendo così, anche più chiaramente, la *divisione della misura*.

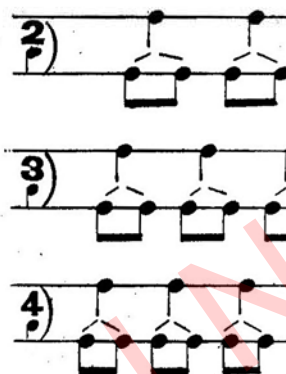
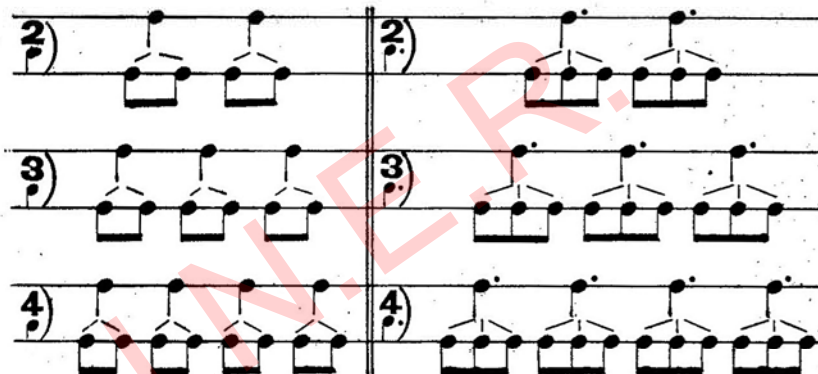
Indicazioni di tempo

antiche	₵			O				C				
frazionali	2/2	2/4	2/8	3/2	3/4	3/8	4/2	4/4	4/8	6/4	6/8	6/8
moderne	2 𝅗𝅥	2 ♩	2 ♪	3 𝅗𝅥	3 ♩	3 ♪	4 𝅗𝅥	4 ♩	4 ♪	6 ♩	6 ♪	2 ♩.

In questo Metodo, l'Autore ha voluto *abbinare* la indicazione di *tempo* con quella di *andamento* (Metronomo), usando la nuova maniera dell'antologia Cantica Sion di Edizione Carrara. Ecco qui in fianco due esempi:

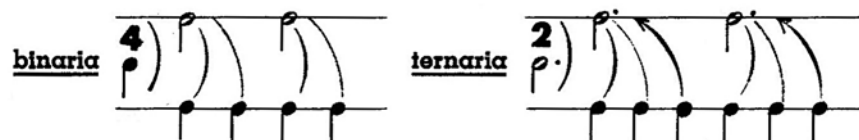
2 𝅗𝅥 50 — 3 𝅗𝅥 70

Come si vede dai grafici precedenti, il contenuto di valori (tempi) delle misure è assai vario e, a seconda di tale contenuto, le misure sono: *binarie* o *ternarie*, *semplici* o *composte*.

E' *misura binaria* quando il numeratore (pari) non è divisibile per 3. E' *misura ternaria* quando il numeratore (anche pari) è divisibile per 3. Come si vede il 6/8, pur avendo il numeratore divisibile anche per 2, è misura ternaria, mentre un 6/8 in 2 tempi = 2 ♩. è misura binaria. Da qui l'utilità pratica delle indicazioni moderne, che permettono di individuare, a colpo d'occhio, non solo il contenuto ma anche la ritmica della misura.

E' *misura semplice* quella i cui tempi siano immediatamente scomponibili in due parti; è invece *misura composta* quella i cui tempi siano scomponibili in tre particelle.

Misure Semplici — **Misure Composte**

Come si batte il tempo? Segnando le unità di valore con movimenti ritmici (battere e levare) della mano; movimenti il cui numero dev'essere eguale alla quantità indicata dal numeratore. Esempi:

2 𝅗𝅥, 2 ♩, 2 ♪	= 2 movimenti: uno in battere, uno in levare	↓1, 2 ←
3 𝅗𝅥, 3 ♩, 3 ♪	= 3 movimenti: due in battere, uno in levare	↓1 ↓2, 3 ←
4 𝅗𝅥, 4 ♩, 4 ♪	= 4 movimenti: due in battere, due in levare	↓1 ↓2, 3 ←, → 4
6 𝅗𝅥, 6 ♩, 6 ♪	= 6 movimenti: tre in battere, tre in levare	↓1 ↓2 ↓3, 4 ←, → 5, 6 ←

Per abituarsi alla precisione ritmica, è consigliabile esercitarsi a fare i movinenti della mano in sincronia col Metronomo o col *Tempometro*, dapprima con un andamento sostenuto, poi sempre più presto. I movimenti in *battere* sono indicati con la freccia in giù, quelli in *levare* con la freccia rispettivamente verso *destra* o verso *sinistra*.

c) **Suddivisioni della misura** — Come la misura è scomponibile in unità (tempi), così queste unità sono, a loro volta, frazionabili in particelle, dette appunto *suddivisioni della misura*. Queste suddivisioni sono *binarie* quando avvengono nelle misure semplici e cioè quando ogni tempo della misura è divisibile in due parti, e sono *ternarie* quando ognuno dei tempi della misura è divisibile in tre parti.

Oltre a queste, che sono dette suddivisioni regolari, nella pratica musicale si hanno altre suddivisioni, ma con gruppi di valori irregolari, cioè non corrispondenti alla ritmica della misura. Ciò avviene quando un valore binario è diviso in tre parti, creando così il *gruppo sovrabbondante* che vien chiamato *Terzina*; oppure quando un valore ternario viene diviso in due parti, creando un *gruppo mancante* detto *Duina*.

Altre suddivisioni irregolari sono la *Quartina* (4 note al posto di 3) e la *Sestina* (6 note al posto di 4).

Suddivisioni regolari (binarie o ternarie)

Suddivisioni irregolari (duine e terzine)

***d)* Accentuazione ritmica** — Come nella formazione dei vocaboli (nel discorso e più ancora nella poesia) vi sono sillabe e parole che, per legge ritmica *naturale,* ricevono maggior impulso d'accentuazione, così anche nelle misure musicali abbiamo dei punti dove cade *naturalmente* l'accento ritmico *(ictus* o *thesis)* e questi punti, chiamati teoricamente *tempi forti,* vengono indicati così —; cadono sempre sul primo movimento e sono seguiti dal *tempo debole* indicato così ⌣. Nelle misure pari abbiamo dunque la seguente disposizione accentuale: —⌣, mentre nelle dispari l'avremo così: —⌣⌣. Nelle misure 4/4 abbiamo —⌣—⌣ cioè accento forte sul primo e meno forte sul terzo, mentre deboli sono quelli del secondo e del quarto tempo; nelle misure a 6/4 un accento sulla prima di tre note —⌣⌣—⌣⌣; così dicasi per il 9/4 —⌣⌣—⌣⌣—⌣⌣, nonchè per analoghe disposizioni con unità di valore mutate. Questa accentuazione ha valore puramente teorico e andrebbe errato quell'esecutore che volesse accentuare tutti i tempi forti. Si vedrà in seguito come l'*accentuazione ritmica* vuol farsi seguire e rilevare sì, ma sempre relativamente, cioè a seconda dell'ampiezza e dell'importanza dei vari periodi formanti il discorso musicale.

A dimostrazione di quanto abbiamo spiegato sopra, ecco un buon esercizio preparato dal m° GOLLER, e che si deve solfeggiare dando la dovuta accentuazione delle note sui tempi forti.

1 – 2   1 – 2   1 – 2   1 – 2   1 – 2   1 – 2   1 – 2   1 – 2   1 – 2

1 – 2 – 3 – 4   ecc.

1 – 2 – 3   ecc.

num. 2161 delle EDIZIONI CARRARA - BERGAMO

1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6

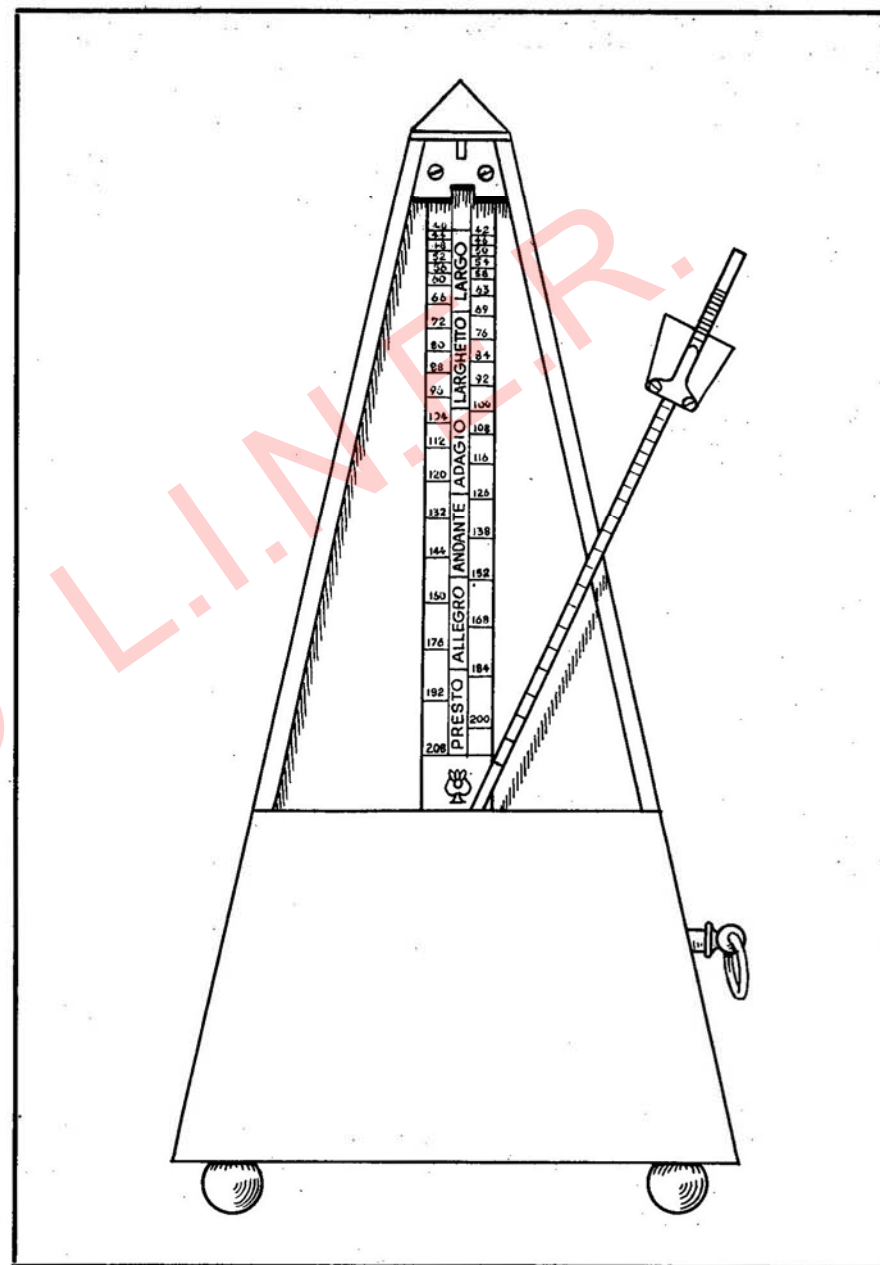
ecc.

e) La **Sincope** – La stabilità ritmica nella divisione della misura può essere *spostata,* dando così luogo alla formazione della *Sincope,* la quale altro non è che lo *spostamento* degli accenti ritmici. La *Sincope* ha luogo quando, per mezzo d'un suono, si unisce un tempo debole col tempo forte susseguente, perchè, mediante tale procedimento, l'accento del tempo forte viene anticipato sul tempo debole. Come avviene per la formazione della *Sincope* nella divisione, altrettanto può avvenire anche nella suddivisione della misura. Se, infatti, dividendo la misura in parti eguali otteniamo una serie di accenti forti e deboli, dividendone i singoli valori otteniamo pure una serie di suddivisioni delle quali la prima nota è forte e le altre deboli. Anche qui l'unione d'una nota debole con la forte susseguente, crea altre *Sincopi.*

6. Andamenti del Tempo

Ora che siamo in possesso dei primi elementi teorici, e possiamo quindi solfeggiare esercizi, è facile vedere come la divisione del tempo è praticabile sia lentamente che rapidamente. Occorre una guida sicura, che dica con quale andamento un dato esercizio (o un pezzo musicale) si deve eseguire. Per una giusta interpretazione vi sono termini che, posti all'inizio e durante il corso dell'uno o dell'altro, indicano non solo l'andamento, ma anche il modo della esecuzione. Abbiamo così varie *Indicazioni di Andamento* da precisare con la numerica del *Metronomo*.

a) Le **Indicazioni di Andamento** rispondono ai seguenti termini: *Grave, Largo, Lento, Adagio, Andante, Andantino, Moderato, Allegretto, Allegro, Vivace, Presto, Prestissimo,* ecc. e sono, per così dire, ***indicativi***; ma ecco altri termini che si riferiscono più particolarmente al genere del pezzo: ***solenne, sostenuto, maestoso, marziale, grazioso, scherzando, giocoso, con fuoco, dolce, tranquillo, impetuoso, agitato, appassionato, deciso,*** ecc. e questi li chiameremo ***qualificativi***. Per maggior chiarezza e precisione i due termini vengono anche abbinati, come ad es.: *Andante maestoso, Presto con fuoco, Andantino grazioso,* ecc. E però tutte queste indicazioni offrono bensì una certa quale possibilità d'interpretare, ma non potranno mai determinare con esattezza l'andamento voluto dall'A. Perchè un'indicazione di andamento sia precisa, è necessario l'ausilio d'un apparecchio meccanico, e il m° Goller ha precisato le ***indicazioni di andamento*** con il Metronomo.

b) Il **Metronomo** è un piccolo apparecchio a pendolo capovolto, sulla cui asta, messa in movimento da un congegno a orologeria, scorre una piastrina regolabile (peso). Le sue oscillazioni variano secondo la posizione che la piastrina occupa lungo l'asta: quando trovasi verso l'alto abbiamo ***movimenti lenti,*** mentre quando si sposta verso il basso abbiamo ***movimenti rapidi.*** Per fissare la graduatoria dei movimenti, sullo sfondo del congegno (dietro l'asta) è posta una scala con una serie di numeri dal 40 al 208; numeri che stanno ad indicare la quantità dei movimenti al minuto primo ('), corrispondenti alle unità di valore contenute in ogni misura, secondo la divisione fissata dall'Autore della musica. Esempio: 𝅗𝅥 opp. ♩. opp. ♩ = 60 vuol dire 60 unità di valore al minuto primo.

7. Alterazioni dei Suoni

Ora che conosciamo i valori principali dei suoni e la loro durata nel tempo, passiamo a studiare altre possibilità dei suoni stessi e precisamente le loro *alterazioni* e i segni usati per indicarle. Fino a quando la musica era a una voce sola (XII e XIII sec.) bastavano i suoni corrispondenti a quelli dei tasti bianchi (soltanto il *SI* veniva, in taluni casi, abbassato di mezzo tono), ma poi, con l'evolversi dell'armonia, ci fu bisogno non solo di *abbassare*, ma anche di *alzare* tutti gli altri suoni. Tali procedimenti si chiamano **alterazioni dei suoni,** che vengono indicate con le figure: *diesis* e *doppio diesis, bemolle* e *doppio bemolle,* nonchè il *bequadro.*

a) Il **Diesis** (♯) e il **Doppio diesis** (𝄪) innalzano, rispettivamente di 1/2 tono o 2 semitoni cromatici (un tono), le note a cui sono applicati.

b) Il **Bemolle** (♭) e il **Doppio bemolle** (𝄫) abbassano, rispettivamente di 1/2 tono o 2 semitoni cromatici (un tono), le note a cui sono applicati.

c) Il **Bequadro** (♮) serve, invece, ad annullare l'effetto dell'alterazione precedente e fa ritornare la nota al suono naturale; ma per *suono naturale,* come vedremo poi, dobbiamo intendere il posto che la nota occupa *naturalmente* in una data scala.

Studiando, più avanti, il ciclo delle varie tonalità, apprenderemo come il *diesis* e il *bemolle* possano diventare *alterazioni fisse,* cioè inerenti alla tonalità e, come tali, non solo poste all'inizio d'una composizione, ma anche durante il corso della stessa, nel caso di eventuali cambiamenti di tono. E inoltre si vedrà come, di conseguenza, anche il *bequadro* (annullando un'alterazione fissa) possa diventare, a sua volta, *alterazione* ascendente o discendente. Rimangono alterazioni *transitorie* quelle usate nello svolgimento modulante della composizione.

Osservando attentamente la tastiera, noteremo subito una irregolarità nella disposizione dei tasti bianchi e neri; irregolarità che si ripete in ogni ottava. Con l'aiuto del disegno della tastiera cerchiamo il tasto del *DO* centrale e, partendo da questo, suoniamo, uno dopo l'altro, i tasti bianchi fino al prossimo *DO* superiore. Avvertiremo come tra il *MI* e il *FA* e tra il *SI* e il *DO* non vi sono tasti neri. Ciò avviene perchè fra questi tasti c'è appena la distanza minima di mezzo tono, consentita dal nostro sistema musicale. Fra gli altri tasti bianchi, invece, è inserito un tasto nero, perchè la distanza che li separa è maggiore, e quindi il tasto nero (fra i due bianchi) rappresenta il semitono intermedio e lo dobbiamo considerare come *alzamento* del bianco inferiore (♯) o come *abbassamento* del bianco superiore (♭). Due suoni che sono scritti e denominati diversamente, ma che sulla tastiera sono prodotti dallo stesso tasto, si chiamano suoni enarmonici.

8. Intervalli fra i Suoni

Per **Intervallo** si deve intendere la distanza che separa due suoni e prende nome dal numero dei suoni che esso contiene; si calcola dal basso in alto contandone i rispettivi gradi, primo e ultimo compresi.

Prima però di occuparci delle varie *specie d'intervalli,* poichè questi sono formati di toni e semitoni, giova precisare che il *semitono* si distingue in *diatonico* e *cromatico*; il primo è dato da due suoni congiunti fra i quali non esiste suono intermedio, come ad esempio *DO - RE bem., MI - FA, SI - DO,* ecc., mentre il secondo è dato da due suoni dello stesso nome, uno dei quali alterato, come ad es.: *DO - DO diesis, RE bemolle - RE bequadro,* ecc. Fisicamente il semitono *cromatico* è più grande del *diatonico* perchè il tono intero consta di 9 particelle dette *comma*: 4 per il semitono diatonico e 5 per il cromatico.

Secondo la loro esecuzione, gl'*intervalli* saranno *melodici* o *armonici,* e secondo l'estensione *semplici* o *composti*; ma quel che più conta, è che, in ordine al loro contenuto di toni e semitoni e all'effetto che producono, si distinguono in *consonanti* e *dissonanti.*

a) Sono **melodici** o **armonici** a seconda se i suoni che li compongono vengano eseguiti uno dopo l'altro, oppure simultaneamente a modo di bicordo; e sono **semplici** o **composti** a seconda se la loro estensione non eccede o eccede l'ambito dell'ottava.

melodico armonico semplice composto

b) Sono **consonanti** se producono sensazione di riposo, e si distinguono in consonanze *perfette* e *imperfette*; perfette la 4ª, 5ª e 8ª, perchè la loro posizione è immutabile sia nel modo maggiore che nel modo minore, e rimangono perfette anche nei loro rivolti; imperfette la 3ª e la 6ª, perchè la loro estensione varia a seconda del modo maggiore o minore e perchè, nei loro rivolti, cambiano da maggiore a minore e viceversa.

Consonanze perfette

Quarta - Quinta   Quinta - Quarta   Ottava - Prima

Rivolto   Rivolto   Rivolto

Consonanze imperfette

3ª maggiore   6ª minore   3ª minore   6ª maggiore

Rivolto   Rivolto

c) Sono **dissonanti** se producono sensazioni di moto, e si distinguono in dissonanze *naturali* e *artificiali*: naturali la 2ª e la 7ª, nonchè la 4ª eccedente e la rispettiva 5ª diminuita; artificiali tutti gli intervalli eccedenti e diminuiti.

2ª minore   7ª maggiore   2ª maggiore   7ª minore

4ª eccedente   5ª diminuita

Intervallo di	Diminuito	Minore	Giusto	Maggiore	Eccedente
Prima	1 s. c.		(Unisono)		1 s. c.
Seconda	omologo	1 s. d.		1 tono	1 tono 1 s. c.
Terza	2 s. d.	1 tono 1 s. d.		2 toni	2 toni 1 s. c.
Quarta	1 tono 2 s. d.		2 toni 1 s. d.		2 toni 1 s. d. 1 s. c.
Quinta	2 toni 2 s. d.		3 toni 1 s. d.		3 toni 1 s. d. 1 s. c.
Sesta	2 toni 3 s. d.	3 toni 2 s. d.		4 toni 1 s. d.	4 toni 1 s. d. 1 s. c.
Settima	3 toni 3 s. d.	4 toni 2 s. d.		5 toni 1 s. d.	5 toni 1 s. d. 1 s. c.
Ottava	4 toni 3 s. d.		5 toni 2 s. d.		5 toni 2 s. d. 1 s. c.

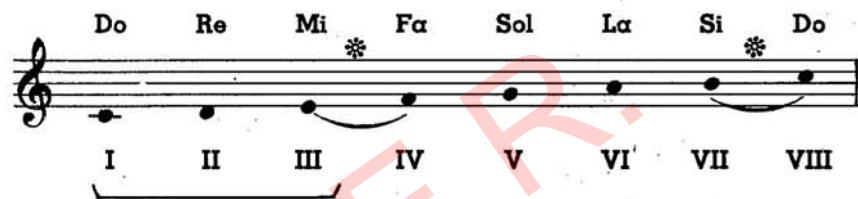
9. Formazione della Scala

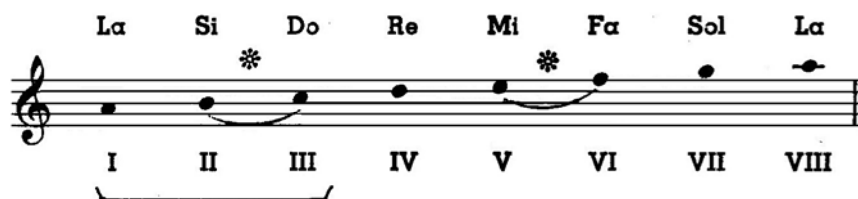
Se, partendo da un qualunque tasto bianco e senza toccare i neri, facciamo udire una serie ascendente di otto suoni contigui, otteniamo la **formazione della Scala.** Dobbiamo però osservare che, a seconda del tasto da cui partiamo, le Scale si *differenziano* per la *differente* posizione che, in esse, hanno i semitoni. In forza di questa varietà, le scale sono: antiche e moderne, maggiori e minori, cromatiche ed enarmoniche.

Le Scale antiche erano formate esclusivamente con i suoni dei tasti bianchi (soltanto il *SI*, in certi casi, subiva l'abbassamento di mezzo tono: *SI bem.*), mentre le Scale moderne sono formate con l'uso anche dei tasti neri (più avanti ne comprenderemo la ragione) e sono di modo maggiore e minore, secondo la posizione dei toni e semitoni. La cromatica e l'enarmonica poi comprendono tutti i suoni (tasti bianchi e neri) dell'ottava.

Trascurando le antiche, delle quali ci occuperemo nell'*Appendice* e nel *2° Corso,* per adesso, previa conoscenza dei *Gradi della Scala* e delle loro caratteristiche, interessiamoci soltanto delle due *Scale principali: maggiore e minore,* e della loro *Trasposizione nelle tonalità,* nonchè della *Scala Cromatica.*

a) **Gradi della Scala** — La Scala (maggiore o minore) è formata di 8 *gradi congiunti* così numerati e denominati: I *tonica,* II *sopratonica,* III *mediante* (o caratteristica), IV *sottodominante,* V *dominante,* VI *sopradominante,* VII *sensibile,* VIII *ottava* della tonica. Fra questi i gradi che assumono maggior importanza, e perciò chiamati tonali, sono il I, il III e il V, perchè è su questi che ogni tonalità, sia maggiore che minore, viene imperniata. La *tonica* è la base della tonalità e quindi il grado più importante, sul quale gravitano tutti gli altri suoni della Scala; la III è detta la *mediante* o *caratteristica,* perchè sta al centro dell'accordo tonale e perchè, a seconda se maggiore o minore, *caratterizza* il modo della Scala; il V grado si chiama *dominante* perchè sta al centro della Scala, dominandone i suoni; il VII è detto *sensibile* per la tendenza che ha di risolvere sulla tonica. Tonica, mediante e dominante formano poi l'*accordo* tonale.

b) **Scala maggiore** — Prendendo il *DO* come punto di partenza e procedendo di grado in ordine ascendente, sui soli tasti bianchi, avremo la serie già indicata dai monosillabi guidoniani: *DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI.* Aggiungendo il vicino *DO,* ci troveremo all'inizio d'una nuova serie di 8 suoni, in tutto identica alla precedente, tranne che per la maggiore acutezza. Abbiamo così formato la *Scala diatonica maggiore: scala,* perchè procede per gradi congiunti, *diatonica* perchè i rispettivi suoni non sono alterati, *maggiore* per la disposizione degli intervalli.

Osserviamo la posizione dei semitoni (❋) e vedremo che questi si trovano fra il III e il IV grado e tra il VII e l'VIII. Si noti, inoltre, che l'intervallo corrente fra il I e il III grado è di due toni (terza maggiore) il che determina la *modalità maggiore* della scala. Più avanti vedremo come si può costruire la Scala maggiore anche partendo da altri tasti, sia bianchi che neri.

c) **Scala minore** — Prendendo il *LA* come punto di partenza e procedendo di grado in ordine ascendente, sui soli tasti bianchi, avremo la serie seguente:

Qui notiamo subito che la posizione dei semitoni (❋) è mutata, perchè si trovano fra il II e il III grado e fra il V e il VI; inoltre, fra il I e il III grado l'intervallo è soltanto d'un tono e d'un semitono diatonico (terza minore), il che determina la *modalità minore* della Scala.

La *Scala minore* è di tre specie: *naturale, armonica* e *melodica.* Quella che ora abbiamo costruita è la *naturale* e cioè senza alcuna alterazione dei suoni che la compongono. La differenza dell'*armonica* e della *melodica* è data dall'uso di alterazioni che servono a mutare la posizione dei semitoni.

Nella *Scala armonica*:

La Si Do Re Mi Fa Sol ❋ La

il diesis al *SOL* serve a creare il necessario semitono (❋) fra il VII (sensibile) e l'VIII grado. Però si noti che, con tale alterazione, abbiamo fra il VI e il VII un intervallo anormale (seconda eccedente), creato dalla distanza d'un tono e d'un semitono cromatico. Per ovviare a tale inconveniente si è creata la *Scala melodica*:

La Si Do Re Mi Fa Sol La

nella quale, mediante l'alterazione anche del *FA*, è regolarizzato l'intervallo fra il VI e il VII grado; però le due alterazioni si usano soltanto nella Scala *ascendente*, e vengono annullate nella *discendente*, perchè, nella discesa, il VII grado non ha più prerogative di sensibile e cioè di risoluzione all'ottava. La Scala di *LA* è la *relativa minore* della Scala di *DO* maggiore. Più avanti vedremo come si possono costruire le altre Scale di modo minore, relative a quelle di modo maggiore.

d) **Trasposizione nelle tonalità** – Per trasposizione nelle tonalità si intende la formazione di altre Scale, sia maggiori che minori, su qualunque tasto (bianco o nero) d'un'ottava, conservando i semitoni nella posizione occupata nella Scala-Base e ciò mediante le necessarie alterazioni. Per tonalità s'intende l'ambiente formato da suoni o da accordi intorno al centro tonale, melodico o armonico, che si chiama tonica. Le tonalità ricevono quindi il nome dalla tonica usata, e così avremo la tonalità di *DO*, di *RE*, di *RE diesis*, di *MI bem.*, di *MI naturale*, ecc. a seconda della base tonale da cui si parte. Anche se fisicamente e teoricamente si può avere un numero superiore, le tonalità d'uso pratico sono 30: 15 maggiori e 15 minori.

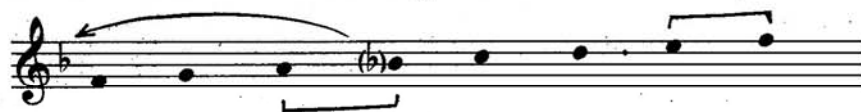
Il numero delle alterazioni da usarsi nelle diverse Scale è precisato dalla regolare concatenazione tonale. Questa avviene in progressione di 5e giuste: ascendenti per le tonalità diesate (*SOL, RE, LA, MI, SI, FA diesis* e *DO diesis*) e discendente per le tonalità bemollizzate (*FA, SI bem., MI bem., LA bem., RE bem., SOL bem.* e *DO bem.*). Partendo quindi dal *DO*, tonica della Scala-Base, a ogni 5a di distanza, sia ascendendo che discendendo, si trova la tonica d'una nuova Scala, il cui numero delle alterazioni fisse è pari a quello delle 5e che distanziano la tonalità di *DO*. Per es.: la tonalità di *RE* dista, dal *DO*, due 5e ascendenti e avrà quindi due diesis; la tonalità di *SI bem.* dista dal *DO*, due 5e discendenti e avrà quindi due bemolli. Questo sistema di concatenazione vale anche per le tonalità minori e serve a indicare le loro alterazioni fisse, che sono comuni a quelle delle Scale maggiori relative. Ecco perchè la Scala minore vien chiamata relativa a quella maggiore, di cui porta le alterazioni fisse.

Come esempio pratico, formiamo una Scala maggiore partendo dal *SOL*, e cioè trasportiamo la Scala-Base alla 5a sopra il *DO*:

Notiamo subito come la posizione dei due semitoni (❋) non è quella della Scala-Base e che il *FA* non ha carattere di sensibile, poichè dista un tono intero dall'ottava (tonica). Da ciò la necessità di un'alterazione (♯) che innalzi il *FA* di mezzo tono; tale alterazione diventa fissa e quindi vien posta al principio del rigo per indicare la tonalità di *SOL* magg.:

Procedendo nella serie delle tonalità diesate, osserviamo che l'ultimo dei diesis, come alterazione fissa, determina sempre la sensibile e che la serie dei diesis, partendo dal *FA* diesis, aumenta di 5a in 5a ascendendo: *FA, DO, SOL, RE, LA, MI, SI*.

Con analogo procedimento formiamo un'altra Scala maggiore, partendo dal *FA* e cioè trasportiamo la Scala-Base alla 5a sotto il *DO*:

Anche qui notiamo subito come la posizione dei semitoni (❋) non è quella della Scala-Base. Quindi, per avere tale conformità, bisogna abbassare di mezzo tono (♭) il *SI*, la di cui alterazione diventa fissa per determinare il semitono fra il III e il IV grado.

Procedendo nella serie delle tonalità bemollizzate, osserviamo che il penultimo bemolle, come alterazione fissa, determina sempre la tonica; e osserviamo, inoltre, che la serie dei bemolli, partendo da *SI bem.*, aumenta di 5ª in 5ª discendendo: *SI, MI, LA, RE, SOL, DO, FA.*

E' da notare che, qualunque sia la posizione occupata sulla tastiera rispetto al *DO* centrale, teoricamente la nuova tonica è sempre derivata dalla progressione di 5e ascendenti o discendenti.

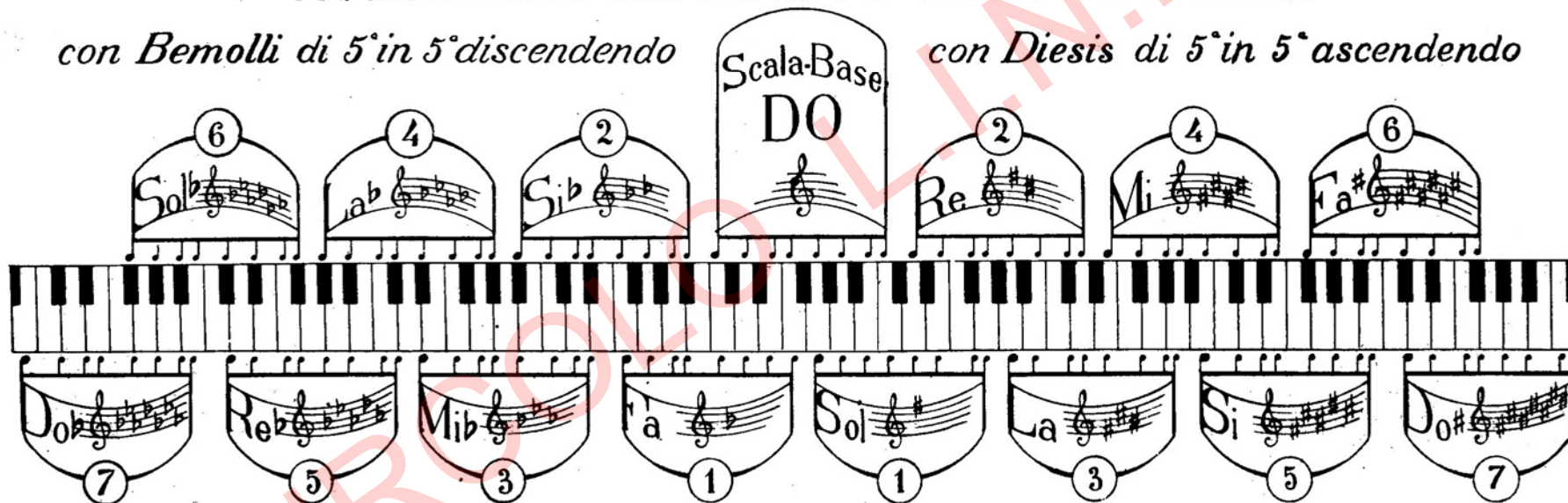
Nel grafico illustrativo è indicata la posizione delle varie Scale sulla tastiera. Con progressione ascendente le *diesate* (a destra) e discendente le *bemollizzate* (a sinistra) è pure indicato il numero delle 5e di distanza che corrisponde a quello delle alterazioni, nonchè la regolare progressione delle alterazioni stesse.

E' ovvio che una Scala diesata è eseguibile anche nella regione inferiore a quella Base, come una bemollizzata è eseguibile nella parte superiore, avendo questo grafico puramente valore dimostrativo in ordine alla Teoria della Trasposizione tonale.

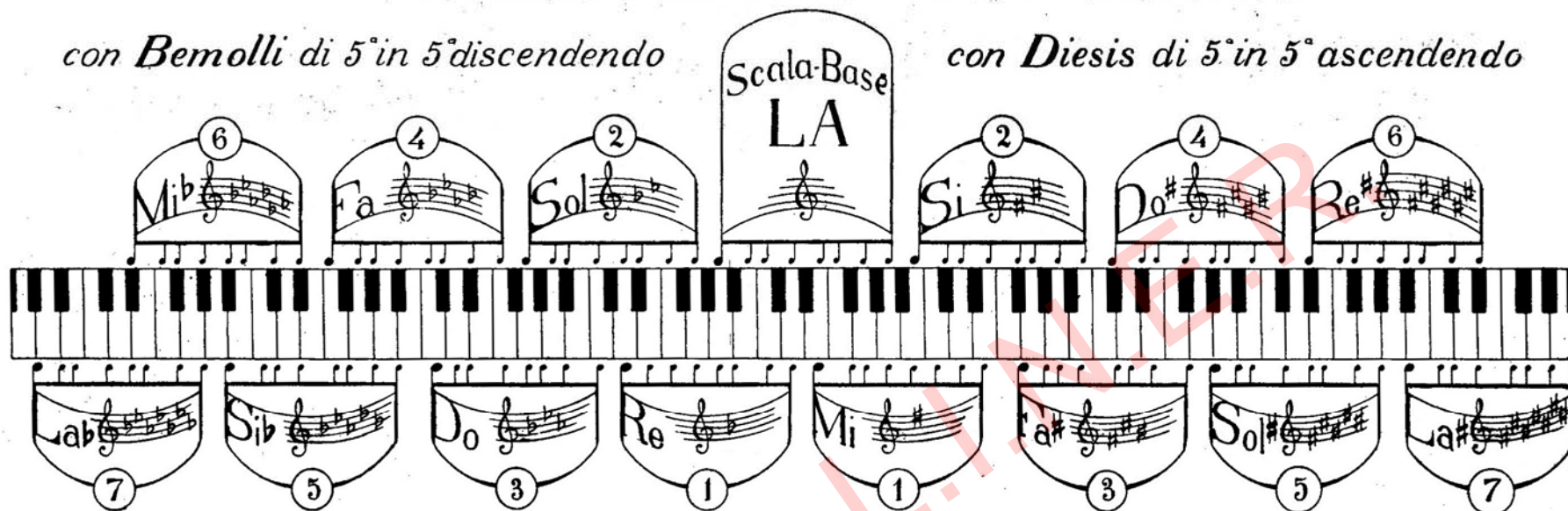
TRASPOSIZIONI della SCALA di MODO MAGGIORE

con Bemolli di 5ª in 5ª discendendo — Scala-Base DO — *con Diesis di 5ª in 5ª ascendendo*

Solb 6 · Lab 4 · Sib 2 · DO · Re 2 · Mi 4 · Fa# 6

Dob 7 · Reb 5 · Mib 3 · Fa 1 · Sol 1 · La 3 · Si 5 · Do# 7

N. B. - Dai grafici qui esposti è facile conoscere, oltre la *Trasposizione delle Scale,* anche la... parentela fra le stesse. Premesso che due tonalità sono tanto più vicine quanto più sono i loro *suoni comuni,* passiamo a un esempio pratico: partendo dalla *Scala-Base di DO maggiore* vediamo che, fra le altre scale maggiori e minori, le più affini sono: la relativa minore naturale con 8 suoni comuni, le due maggiori della dominante e sottodominante con 7 e le relative minori di queste. Ogni tonalità, considerata come base, ha quindi vicine, oltre la relativa minore (VI grado), altre 4 e cioè 2 maggiori sul V e IV grado e 2 minori sul III e II. La ricerca delle tonalità vicine del *modo minore* richiede procedimento quasi analogo; però qui le tonalità vicine sono 3 maggiori sul III, VI e VII grado e 2 minori sul IV e V. Partendo quindi dalla *Scala-Base di LA minore,* avremo quali vicine, la tonalità di *DO,* di *FA* e di *SOL maggiore* (III, VI e VII grado) nonchè, di *RE* e *MI minore* (IV e V grado). Qui è presa in esame la sola Scala minore *naturale*; nella SCUOLA GOLLER si vedrà come l'*armonica* e la *melodica* presentino altre possibilità di parentela tonale.

TRASPOSIZIONI della SCALA di MODO MINORE

con **Bemolli** di 5ª in 5ª discendendo — Scala-Base LA — con **Diesis** di 5ª in 5ª ascendendo

Nel grafico che illustra le trasposizioni della *Scala-Base di modo minore*, è presentata la *Scala naturale*, le di cui alterazioni sono stabili, mentre quelle della *melodica* sono mutevoli, cioè transitorie, a seconda della forma ascendente o discendente.

Eseguendo le Scale nelle diverse tonalità, troviamo che talune, benchè scritte con notazione diversa, si eseguiscono sui medesimi tasti, ossia con i medesimi suoni. Sappiamo già che due note con nome diverso ma di suono identico, si chiamano omologhe o enarmoniche. Tale termine è applicato anche alle tonalità che presentano questa analogia. Delle 30, maggiori e minori, abbiamo in pratica 12 omologhe.

maggiori	SI naturale	omologo di	DO bemolle
	FA diesis	»	SOL bemolle
	DO diesis	»	RE bemolle
minori	SOL diesis	omologo di	LA bemolle
	RE diesis	»	MI bemolle
	LA diesis	»	SI bemolle

d) **Scala Cromatica** – Comprende i tredici suoni dell'ottava (tasti bianchi e neri) in ordine consecutivo e cioè comprende l'intera serie di semitoni che compongono la Scala stessa. Le alterazioni si indicano con *diesis* per la Scala *ascendente* e con *bemolli* per la Scala *discendente*.

Quando però la *Scala Cromatica* viene eseguita nell'ambito d'una data tonalità, si deve usare, di preferenza e tanto nella parte ascendente quanto in quella discendente, il genere d'alterazione che determina la tonalità: cioè i *diesis* se è *diesata,* i bemolli se è *bemollizzata.*

La *Scala Cromatica* non appartiene ad alcun modo, mentre può essere omologa o enarmonica. L'uso però dei suoni omologhi, anche in questa come nelle Scale diatoniche, non si deve fare a capriccio, ma subordinatamente al senso tonale e armonico.

num. 2161 delle Edizioni Carrara – Bergamo

10. Segni di Movimento e d'Espressione

Se negli esercizi dobbiamo attenerci a un'esecuzione strettamente metronomica, così non dev'essere per gli studi e per i pezzi, la cui struttura, melodicità ed espressività non possono costringersi in tale rigidezza. Come un discorso sensato non si potrebbe sillabare ritmicamente senza far ridere l'uditorio, così anche il discorso musicale vuol essere dinamico ed espressivo. Ecco come la teoria musicale ci offre una terminologia che fissa le variazioni di movimento e quelle di colorito-espressione, e i termini si raggruppano sotto una duplice serie: *Dinamica di movimento* e *Dinamica di colorito.*

a) **Dinamica di movimento** – E' precisata da svariati *termini indicativi,* i quali aiutano a conoscere e quindi a praticare quella elasticità ch'è assolutamente indispensabile per animare, nel modo più efficace, un discorso musicale. Ecco i più comuni: *più mosso* e *meno mosso, movendo* e *allargando, stentando* e *stringendo, ritenuto* e *accelerando, rallentando* e *precipitando,* ecc. Poichè sono termini che modificano l'andamento iniziale, quando si deve tornare a questo vengono annullati dalla indicazione: *a tempo,* oppure *I Tempo.*

b) **Dinamica di colorito** – Riguarda l'animazione del discorso mediante l'accentuazione dei suoni e l'aumento o la diminuzione della forza sonora; a tale scopo, abbiamo le seguenti indicazioni: *pp* pianissimo, *p* piano, *mp* mezzo piano, *mf* mezzo forte, *f* forte, *ff* fortissimo, *fff* massima forza, *cresc.* crescendo, *dim.* diminuendo, *smorzando, morendo,* ecc.; in più abbiamo le così dette forcelle: ——— per l'aumento di forza e ——— per la diminuzione.

Altri segni convenzionali sono in uso per lo *staccato,* il *portato* e l'*appoggiato,* mentre gli accenti, posti sopra le note, indicano un tocco più vigoroso e, nel caso nostro, una pressione accentuata del mantice, così da ottenere una sonorità più forte. Lo stesso dicasi per lo *sforzato.*

Staccato Appoggiato Portato opp. così

Accentato Sforzato

11. Curve di portamento e Archi di fraseggio

Alle diverse figure che indicano la maniera più efficace di eseguire una composizione musicale, si devono aggiungere anche queste, che hanno una particolare importanza: le *Curve di portamento* e gli *Archi di fraseggio.* Anche se i Teorici le hanno fin qui denominate *legature* è bene chiamarle così distintamente, perchè non vengano confuse con la Legatura di valore, il cui uso già è stato vagliato nel capitolo **4 - c).**

a) **Curve di portamento** – Servono a indicare che le note, comprese nella curva, si devono eseguire legatamente e cioè senz'alcuna soluzione di continuità; hanno particolare importanza per l'esecuzione all'harmonium e all'organo, dove predomina appunto lo stile legato; mettono poi in rilievo la varietà del tocco e, talvolta, sottolineano brevi spunti tematici, facendone rilevare i particolari.

ecc.

b) **Archi di fraseggio** – Così come ogni pezzo musicale è composto di più periodi, questi, a loro volta, constano di più frasi e mezze frasi. Gli *Archi di fraseggio* hanno appunto lo scopo di mettere in rilievo la estensione del fraseggio, determinandone, per così dire, l'interpunzione, cioè quel lieve distacco che deve separare, l'una dall'altra, le frasi intere o le parti che le compongono, come vedesi nei seguenti esempi.

12. Abbellimenti e Indicazioni varie

Gli *abbellimenti* provengono dalle fioriture musicali dei secoli 17° e 18°. Sono indicati da segni convenzionali che si chiamano: *appoggiatura, acciaccatura, mordente, gruppetto* e *trillo*. Le *indicazioni varie* poi servono per abbreviare e integrare la scrittura musicale.

a) L'**Appoggiatura** è costituita da un suono ausiliare, di grado superiore o inferiore al suono principale, da eseguirsi togliendo al suono stesso il valore rappresentato dalla notina. Nelle note con il punto l'appoggiatura assorbe due terzi del valore.

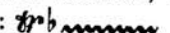
scritto

b) L'**Acciaccatura** consta d'un suono ausiliare di grado superiore o inferiore al suono principale; viene indicato dalla notina d'un Ottavo, con il gambo sbarrato. Nei movimenti lenti si eseguisce sul tempo in cui cade, mentre in quelli rapidi il suo valore vien tolto alla nota antecedente. Vi sono anche acciaccature a due o più note e si eseguiscono come le acciaccature semplici.

scritto

eseguito

nei movimenti lenti

nei movimenti rapidi

c) Il **Mordente** è un semplice alternarsi del suono principale con l'ausiliare superiore o inferiore. Viene rappresentato dal segno 𝆗 per l'uso dell'ausiliare superiore e dal segno 𝆘 per quello inferiore. Eventuali alterazioni dei suoni ausiliari vengono indicate con ♭𝆗, ♯𝆗, 𝆘♭, 𝆘♯.

scritto

eseguito

scritto

eseguito

d) Il **Gruppetto** è dato dall'alternarsi del suono principale con i vicini ausiliari superiori e inferiori. Il gruppetto diretto si segna con ∾ e inizia con l'ausiliare superiore. Il gruppetto rovesciato si segna con ∽ e inizia col suono ausiliare inferiore. Il gruppetto può anche iniziarsi col suono principale.

scritto eseguito

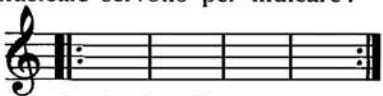
5 5

num. 2161 delle Edizioni Carrara - Bergamo

e) Il **Trillo** è dato dall'alternarsi del suono principale e dell'ausiliare superiore, per la durata-valore della nota su cui è posto il segno: tr~~~~ . Può essere diretto o rovesciato: *diretto* quando inizia col suono principale; *rovesciato* quando inizia coll'ausiliare. Può subire alterazioni, riguardanti sempre il suono ausiliare, che vengono indicate dai rispettivi segni posti in principio: tr♭~~~~ tr♯~~~~ . Può anche avere una *preparazione* di due o più note; preparazione che, a sua volta, è *diretta* o *rovesciata*, rispettivamente se comincia con suoni ausiliari inferiori o superiori. Inoltre può avere una *conclusione*, che si ottiene mediante l'uso del suono ausiliare inferiore da inserirsi come penultima nota.

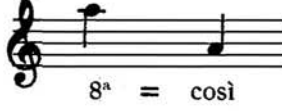
diretto — rovesciato

(scritto)
Semplice
(eseguito)

(scritto)
Alterato
(eseguito)

(scritto)
Preparato
(eseguito)

scritto — eseguito
Chiusa

f) **Indicazioni varie** — Comprendono tutti quei segni che nel corso d'un pezzo musicale servono per indicare:

il *ritornello* che è la ripetizione delle misure comprese fra le due sbarre coi puntini.

la *virgola* (**,**) o il *trattino* (**|**) sulla 5ª linea indicano *distacco*.

I e II, rispettivamente *prima* e *seconda* volta e cioè due chiuse diverse a causa del ritornello:

I. — II.

dal ⊕ *al* 𝄋 ripetizione delle misure comprese fra i due segni.

l' 8ª- - - - - - - - da eseguire un'ottava sopra: 8ª =

oppure un'ottava sotto: 8ª = così

fino a quando la parola *loco* non venga ad annullare l'effetto dell' 8ª.

⌊ opp. *m. d.* ⌈ opp. *m. s.* per l'uso rispettivamente della *mano destra* e della *mano sinistra*.

Questo segno, posto davanti a un accordo e che si chiama *arpeggiato*, indica che i suoni dell'accordo stesso vanno eseguiti (tenendoli, più o meno rapidamente, a seconda del movimento) uno dopo l'altro, partendo dal più basso.

Il *D. C.* o *da Capo al Fine*, ripresa del pezzo e la sua ripetizione fino alla parola *FINE*.

SCUOLA GOLLER

PRIMO CORSO

E' fuori dubbio che una buona esecuzione sugli strumenti a tastiera, oltre che dalle qualità artistiche dell'Allievo esecutore, dipende anche, in notevole parte, dalla preparazione ginnica delle sue mani; preparazione che si ottiene soltanto esercitando le mani stesse a tutti i possibili movimenti delle dita. La rispettiva indicazione numerica si chiama **diteggiatura** e questa varia secondo le caratteristiche degli strumenti usati. Come quella del pianoforte, anche la diteggiatura dell'harmonium segue criteri diversi.

Nella SCUOLA GOLLER, la *diteggiatura* usata è quella **logico-induttiva:** il sistema più adatto per portare gradualmente l'Allievo a una relativa indipendenza (se non vera e propria emancipazione) da una numerica fissata. In base a tale sistema, le dita sono indicate soltanto quando la mano viene ristretta negl'intervalli congiunti, o allargata negl'intervalli disgiunti; oppure quando si presentano *sopra* o *sotto-passaggi* delle dita. Tutti gli altri passi, invece, dove le dita si succedono nell'*ordine naturale* (e sono la maggioranza) si lasciano alla *logica induzione* dell'Allievo.

Bisogna sempre ricordare che il pieno e assoluto rispetto alla diteggiatura fissata dall'A. in ogni esercizio è condizione *sine qua non* per l'esatta impostazione della mano, prima, e per la buona esecuzione, poi. Non è affatto accettabile il comune pregiudizio che una diteggiatura vale l'altra. No! In questa SCUOLA GOLLER, proprio in virtù del sistema *logico-induttivo*, anche la diteggiatura (che in taluni punti potrà sembrare difficile) è un *metodo graduato per la tecnica dell'esecutore*. Guai a quell'Allievo che lo sfugge! Lavorerebbe senza base, pregiudicando i risultati del suo studio.

V. D. B.

num. 2161 delle Edizioni Carrara - Bergamo

Prolusione al Primo Corso

Nell'iniziare questo *Primo Corso* è bene che l' attenzione dell'Allievo sia fermata su alcune importanti premesse.

La lingua musicale... materna è *il canto*. Con il canto l'uomo impara ad esternare la pienezza dei suoi sentimenti, per la di cui espressione la lingua parlata non basta. Perciò quello della *voce umana* è lo *strumento principe*, naturale e ineguagliabile, mentre ogni altro strumento, per così dire, artificiale, dev'essere considerato un mezzo ausiliare per dare alla voce umana anche un maggiore risalto. Il potere d' uno strumento musicale, quindi, è tanto più avvincente quanto più s' avvicina al suono e all' espressione del nostro canto. L'Harmonium ha dei buoni punti a tale riguardo.

Come chi vuol apprendere una lingua straniera, anzitutto dev'essere padrone della propria, così chi vuol *imparare* a suonare uno strumento musicale, anzitutto deve aver *imparato*, per mezzo d' uno studio elementare del canto, a conferire un' espressione musicale ai suoi sentimenti. [E' vero che qualcuno può imparare a suonare uno strumento a tastiera, e cioè dal suono fisso, trasformando meccanicamente le note in tasti senz'alcuna preparazione artistica, ma con ciò, anche solo dal punto di vista tecnico, non riuscirà mai a soddisfare sè stesso e tanto meno il pubblico]. Soltanto con la premessa del canto l' Allievo d' Harmonium riuscirà veritiero ed espressivo, perchè soltanto *cantando bene* potrà *suonare bene*, cioè in modo pregevole per fare breccia nel cuore degli uditori.

Un'altra premessa fuori dubbio è anche questa: che allo studio d'un qualunque strumento, quindi anche dell' Harmonium, si deve far precedere sempre quello della *Teoria Musicale;* Teoria che l'Allievo dovrebbe appropriarsi durante lo studio del canto. Ma siccome questa materia (il canto), che sarebbe di normale istruzione per la gioventù, in Italia, purtroppo, ancora non è valorizzata, nella parte introduttiva di questa Scuola sono spiegate esaurientemente tutte le *principali nozioni* della Teoria Musicale. E poichè *tali nozioni* vanno di pari passo e gradualmente con la *parte pratica*, l'Allievo potrà dedicarsi a questa, studiando, nello stesso tempo, la *parte teorica*.

Un'ultima premessa è poi quella del *ritmo*. Se l' architettura significa *arte dello spazio*, la musica può significare *arte del tempo*, perchè, con il suo molteplice ritmo variato, rappresenta una logica e artistica distribuzione del tempo. Il *ritmo* sta alla musica come il *disegno* alla pittura: se manca il disegno la figura non c' è; senza ritmo la musica non è musica. Trasgressioni del ritmo offendono quindi la struttura musicale assai più che un tocco sbagliato. Perciò l'Allievo deve abituarsi sin dall'inizio di questa Scuola alla severa e scrupolosa osservanza del *ritmo*, che si misura col tempo. Questo, a sua volta, vien determinato con il numero dei movimenti al minuto: 60 = Adagio, 78 = Andante, 92 = Moderato, 108 = Allegro moderato, 120 = Allegro, 144 = Presto.

Con un filo da cucire, spostabile in lunghezza e avente all'estremità un peso di circa 100 grammi, l'Allievo potrebbe costruire, lui stesso, un pendolo per concretizzare gli andamenti. Ma anche a questo ha già provveduto il nostro Editore, mettendo in vendita il *Tempometro* la cui descrizione è nella parte teorico-introduttiva.

Ogni esercizio della Scuola dev'essere iniziato *adagio*, per poi aumentare la velocità man mano che aumenta la sicurezza esecutiva. Per nessuna ragione si deve omettere un esercizio e mai lo si deve studiare soltanto in parte. Il modo più... veloce per raggiungere la meta sia quello delle ascensioni alpine: procedere adagio con ponderata riflessione, osservando bene e continuamente la Guida stradale. La *Guida... stradale*, nel caso nostro, si trova nella parte Didascalico-illustrativa all'inizio d' ogni Capitolo, e tale *Guida è parte integrante* dell'opera didattica *(metodo)*; dev' essere quindi sempre e attentamente consultata dall'Allievo prima d'iniziare un nuovo esercizio. Quando poi sarà tecnicamente padrone dell'intero pezzo o d'una parte di esso, l'Allievo dovrà riandare all'*istruzione teorica* (alla Guida) per confrontarla con l'*esecuzione pratica*, affinchè tutto gli sia esauriente e chiaro.

Soltanto nell'obbedienza alle citate premesse sta la certezza d'una sicura riuscita. Cari Allievi, buon studio!

Vinzenz Goller

Capitoli del Primo Corso

1. Esercizi a una voce
2. Tocco e Fraseggio
3. Tasti neri
4. Esercizi a due voci
5. Due e più note contro una
6. Pezzi a 2 voci nell'ambito delle 5 dita
7. Esercizi d'agilità e velocità
8. Allargamento delle dita
9. Sincopi e Ritardi
10. Sostituzione delle dita
11. Passaggio delle dita sotto e sopra
12. Scala-Base (maggiore e minore)
13. Trasposizione della Scala-Base
14. Scale di modo maggiore con diesis
15. Scale di modo maggiore con bemolli
16. Scale di modo minore con diesis
17. Scale di modo minore con bemolli
18. Esercizi di Terze e Seste
19. Esercizi preliminari per la Polifonia
20. Composizioni a 3 voci
21. Composizioni a 4 voci

ABBREVIAZIONI

A. - Autore
ascesa - ascesa melodica
B - voce di Basso
C - voce di Contralto
Cf - canto fermo
Cp - contrappunto
cresc. - crescendo
culmine - culmine melodico
destra - mano destra
dim. - diminuendo
discesa - discesa melodica
m. - misura o misure
magg. - maggiore
min. - minore
rall. - rallentando
rit. - ritenuto
S - voce di Soprano
sec. - secolo
sinistra - mano sinistra
T - voce di Tenore
voci - parti d'armonia

ABBREVIAZIONI

num. 2161 delle EDIZIONI CARRARA - BERGAMO

I. Esercizi a una voce

— Per l'efficacia del nostro studio, è importante saper *cantare!* Con il canto s'aumenta in noi la capacità di distinguere i suoni, mettendoci in grado d'inventare melodie (più tardi anche armonie) e di trascriverle correttamente. Perciò, usando le sillabe guidoniane, dovremo anzitutto cantarli, gli esercizi destinati all'agilità delle dita. Se poi il ritmo procurasse delle difficoltà, bisognerà solfeggiare l'esercizio prima di suonarlo. Inoltre dobbiamo esercitarci a mani separate, e solo quando ogni mano, attenendosi all'andamento stabilito, sarà padrona della sua parte, potremo eseguire con ambo le mani, aumentando l'andamento fino all'Allegro (♩ = 120). Questo valga per tutti i numeri del presente capitolo.

1 E' soltanto un esercizio tecnico senza contenuto melodico e va considerato unissono anche se eseguito all' 8ª. Tuttavia, mercè il ritmo per le dita, rappresenta già una piccola forma a frasette ricorrenti. Perciò: esattezza coll'ordine ritmico, altrimenti non ha alcun valore musicale. Alla fine della penultima misura si trova una doppia stanghetta preceduta da due punti: è il segno di *Ritornello,* che indica di ripetere dall'inizio senza interruzione di ritmo. E ripeteremo fino a quando eseguiremo con disinvoltura. Sopra l'ultima nota c'è un punto sormontato da un piccolo arco: è la *Corona* (fermata o riposo) e questo segno allunga la nota per un valore indeterminato. Quando la nostra sensibilità ritmica si sarà rafforzata, riconosceremo che la durata della *Corona* non è poi tanto indeterminata: sì, perchè il valore di quella nota finisce nell'attimo in cui il movimento ritmico trova il suo naturale punto di riposo; ciò che dipende dalla precedente divisione ritmica. Basta continuare a contare e ascoltare in noi stessi per sentire il momento esatto della fine.

2 Qui abbiamo il tempo di due elementi ritmici: ⁄‿—‿. Contiamo: un | due | tre | quattro, mettendo in rilievo i tempi forti della misura; il primo è più accentato del terzo. Le dita inattive non devono abbandonare i rispettivi tasti. Mentre si suona, le palme devono rimanere immobili in posizione orizzontale. Soltanto il dito che produce il suono si muove e preme il tasto, abbandonandolo nuovamente appena finita la durata del tempo. Bisogna però badare che il prossimo suono segua immediatamente e cioè senza alcun distacco.

3 Mentre i tempi pari trovano il loro modello nel passo, nel polso, nel movimento delle onde, nel ticchettìo dell'orologio, nel dondolìo d'una culla, nel verso trochéo ⁄‿ ecc., i tempi dispari trovano pochi modelli nella natura; eppure nel Medioevo il tempo a tre movimenti veniva chiamato *tempus perfectum,* perchè basato sul sacro numero «3» e sul triangolo. Nella poesia, il dattilo è modello di questo ritmo: ⁄‿‿. Suonando pensiamo all'accentuazione ma senza farla sentire; cantando, invece, marcheremo leggermente la nota del tempo accentuato. Dobbiamo poi badare alla regolare lunghezza di tutti i quarti e alle metà-puntate delle quattro misure centrali. Si conta: un | due | tre.

4 Come il tempo *4/Quarti* è sorto dall'unione di due tempi a *2/Quarti,* così, mediante l'unione di due tempi a *3/Quarti,* è avvenuto del *6/Quarti.* La misura a sei è più scorrevole nel movimento, perchè il 4° tempo è meno accentuato del 1° (⁄‿‿—‿‿) e fa quindi apparire il *6/Quarti* come sola unità. Si conta: un | due | tre | quattro | cinque | sei.

5 Il tempo a *2/Metà* era chiamato *alla Breve*; la figura Metà e la pausa corrispondente hanno qui il valore d'un movimento, perchè rappresentano l'unità di misura. Con questo numero cominceremo a indicare, insieme al valore della misura, anche il rispettivo andamento, con il quale dobbiamo iniziare l'esercizio (𝅗𝅥 = 60 oscillazioni al minuto'). Si conta: un | due. Attenzione alle pause e a lasciare le dita sui tasti.

6 Esercizio a *4/Ottavi* che, come somma di valore nella figurazione, può sembrare il tempo a *2/Quarti* ma, a differenza di questo che ha un solo accento forte, il tempo a *4/Ottavi* ne porta due: ⁄‿—‿, e precisamente come il *4/Quarti.* Si conta: un | due | tre | quattro.

7 A differenza del *3/Ottavi* che viene usato assai di rado, il tempo a *6/Ottavi* è di uso molto frequente. Anche per questo tempo vale quanto abbiamo appreso col num. 4. L'esercizio inizia con una pausa d'ottavo, pausa che si ripete anche alla *m. 3.* Si conta: un | due | tre | quattro | cinque | sei, incominciando a suonare soltanto al due.

8 Per il tempo a *3/Metà* osserviamo le istruzioni dell'esercizio num. 3. Qui la figura Metà vale un movimento. Contiamo: un | due | tre, e non dimentichiamo le pause delle *m. 4* e *8,* per cui la melodia (qui si può parlare di melodia) subisce una naturale divisione.

9 Canto popolare. Riassume quanto abbiamo appreso finora, e mostra già un'evidente forma musicale. Confrontandola con le forme grammaticali, vedremo che le prime quattro misure rappresentano la protasi, le seguenti quattro la proposizione incidentale e le ultime quattro la conseguente; abbiamo quindi la più piccola forma tripartita di Canzone popolare. Nelle melodie cantabili, queste tre parti sogliono chiamarsi *ascesa, culminante* e *discesa.*

10 Minuetto. E' la forma d'una vecchia canzone, perchè, dopo la proposizione incidentale (2ª riga), si deve ripetere la protasi (1ª riga), onde raggiungere una soddisfacente conclusione. Per tali ripetizioni si usa l'indicazione: *da Capo al Fine.* Da questo e dal precedente numero abbiamo visto come ogni pezzo deve avere una forma significativa, determinata dal ritmo, dalla configurazione melodica e dal cambiamento delle armonie sulle quali si basano le melodie. Tutto questo ci sarà spiegato più tardi; ora accontentiamoci di percepire una data forma musicale.

1-2-3-4-5-6 1-2-3-4-5-6 1-2-3 - 4-5-6

1-2-3-4-5-6 1-2-3- 4-5-6 1-2-3-4-5-6 1-2-3-4-5-6

7

6/♪ 84

u-no du-e tre-e u-no du-e tre-e u-no du-e tre-e

u-no du-e tre-e u-no du-e tre-e

8

3/𝅗𝅥 72

9

4
72

10

3
84

Fine

da Capo al Fine

num. 2161 delle Edizioni Carrara - Bergamo

II. Tocco e Fraseggio

— La Melodia è una successione, ordinata con criterio, dei vari suoni (alti e bassi, lunghi e corti) componenti un pezzo musicale o una parte di esso. La melodia, che è l'*anima della musica,* può essere scomposta in varie parti, come un discorso in varie frasi. Ognuna di queste parti si chiama *motivo;* se il motivo, poi, forma il concetto fondamentale dell'intero brano diventa *tema*. L'*ascesa* della melodia esprime elevamento e vivacità crescente; la *discesa*, invece, allentamento e riposo. Perciò il movimento melodico è in grado di esprimere gioia, elevazione e passione, come pure afflizione, sofferenza, scoraggiamento, ecc. Tralasciando, della melodia, i vari suoni, rimane il *ritmo*. Questo regola il corso del tempo nella successione dei suoni e suddivide la melodia in lunghezze di frasi, che, paragonate e unite tra loro, assumono forme maggiori, precisamente come alcune righe in versi, messe insieme, formano la strofa d'una poesia. Senza *ritmo* non c'è creazione musicale; della musica il ritmo è l'*ossatura,* alla quale, poi, la *melodia* comunica l'anima.

Per renderci conto di queste affermazioni cominciamo ad analizzare il fraseggio ritmico della popolare melodia *O Sanctissima,* la cui quadratura è facilmente rilevabile:

Semifrase

1° inciso — 2° inciso

Frasi: prima — seconda

Periodo

E' facile rilevare come l'*inciso* iniziale, formato di due misure soltanto, si ripete esattamente dando corpo alla *1ª semifrase* che è, quindi, di 4 misure. La *2ª semifrase,* pure di 4 misure, presenta, invece, un solo motivo. Le due semifrasi formano, a loro volta e rispetto al *Periodo,* la prima *frase intera.* La seconda è costruita nell'identica forma della prima (cioè 2 + 2 + 4 misure), completando il *periodo musicale.* Tutto questo in riferimento alla struttura ritmica: *durata dei suoni.*

Per la struttura melodica non abbiamo che da fissare l'*altezza dei suoni* e vedremo che c'è ascesa e discesa, quindi momenti di lancio e di riposo. La 1ª frase, fermandosi sulla dominante *(Sol),* ha per così dire, carattere di domanda; mentre la 2ª, riconducendo al punto di riposo *(Do),* ha carattere di risposta. La distribuzione fraseologica delle singole parti che formano il *Periodo* è posta in evidenza dagli *archi di fraseggio,* i quali sono di 2 o di 4 misure, rispettivamente indicando l'*inciso* e la *mezza frase.*

O Sanc- tis- si- ma, o Pi- is- si- ma,
dul- cis Vir- go Ma- ri- a.
Ma- ter a- ma- ta in- te- me- ra- ta,
o- ra, o- ra pro no- bis.

Questa distribuzione fraseologica a forma binaria è la più semplice e quindi la più elementare; vedremo in seguito come *frasi* e *periodi* possono assumere altre forme variamente sviluppate.

Ora che i nostri esercizi incominciano ad avere un contenuto melodico, dobbiamo anche conoscere quei segni che facilitano la percezione, la divisione e l'esecuzione delle melodie. Come nel discorso e nella lettura (mediante gli accenti e le pause) e anche nello scritto (mediante i segni d'interpunzione) la linguistica subisce una divisione, così anche le melodie devono subire uno speciale trattamento, perchè il modo di suonare risulti intelligente e artistico. I segni usati a tale scopo si chiamano, come già detto, *archi di fraseggio* e questi ci indicano quali note appartengono a una frase, a un motivo, a un tema. Quindi al termine dell'arco bisogna far sempre un lieve distacco. Dato però che il ritmo non permette alcun indugio, la lieve pausa, creata dal distacco, si dovrà fare a... spese dell'ultima nota. Questo vedremo chiaramente analizzando i numeri che seguono, nei quali *archi di fraseggio* e *curve di portamento* s'alternano a note puntate e accentate. In ordine alla perfetta esecuzione, hanno importanza dimostrativa i vari esercizi a doppio rigo, che indicano come la melodia è *scritta* e come va *eseguita.*

11 Il rigo superiore ci mostra il *modo di scrivere;* quello inferiore il *modo d'eseguire.* Questa melodia suoniamola, prima, senza osservare il fraseggio e cioè considerandola come un tutto legato; otterremo dei suoni che assomigliano ai primi tentativi di lettura dei bambini che non comprendono ancora ciò che dicono. Poi suoniamola nel modo giusto (prima con la destra, poi con la sinistra) sotto il controllo del Metronomo (o *Tempometro*). La melodia apparirà, allora, nel suo vero fraseggio.

12 Di regola il suono dell'harmonium (come pure il canto e il suono dell'organo) avviene in forma legata e per questo abbiamo la definizione: *stile legato.* Ma la varietà d'espressione, nelle melodie, esige talvolta eccezioni alla regola e perciò impariamo anche a suonare *staccato*; cosa che in taluni esercizi tecnici è veramente necessaria, se vogliamo raggiungere un modo di suonare limpido e scorrevole.

13 Per suonare con ben variata espressività, ci sono diverse specie di *staccato.* Se la nota deve conservare il suo intero valore, ma senz'apparire fusa con la seguente, s'adopera il trattino (♩ nella *m. 1*), oppure il trattino puntato (♩ nella *m. 2*) e questi si chiamano segni del *portato.* L'arco di fraseggio indica l'estensione del motivo.

14 La misura contenente 6 ottavi qui ci appare differente: l'indicazione di tempo *(2/Quarti-puntati)* e l'andamento Adagio = 60, esigono che non contiamo da 1 a 6, bensì (unendo 3 ottavi per ogni tempo) da 1 a 2 nel modo seguente: u-no-o | du-e-e. In tal guisa la misura contenente 6 ottavi, ma segnata *2/Quarti-puntati,* diventa una misura binaria. In questo numero dobbiamo mettere in pratica il *fraseggio,* il *legato* e lo *staccato.* Proviamo adesso ad apporre i segni di fraseggio ai primi otto numeri, usando qualche volta anche lo staccato. Vedremo come quegli esercizi, che sembravano puramente tecnici, diventano espressivi e vivaci.

15 Come sappiamo, un punto a destra della nota ne aumenta la durata per metà del suo valore. Determineremo i valori di questo esercizio dando a ogni ottavo la durata d'una sillaba e contando: u-no | du-e || u-no | du-e, ecc. Al termine della *m. 2* finisce l'inciso. Noi metteremo in evidenza questo fraseggio togliendo all'ultima sua nota metà valore. Dalla *m. 5* alla *6* e dalla *6* alla *7,* abbiamo la *legatura di valore* che unisce tra loro due note perchè non siano ribattute. Esercitiamoci prima con la destra, poi con la sinistra e soltanto dopo, con ambo le mani all'ottava, accelerando progressivamente l'andamento del tempo. Queste indicazioni valgono anche per gli esercizi 16, 17 e 18.

16 Col tempo a *4/Ottavi,* allo scopo di scandire esattamente a ritmo giusto sia l'ottavo puntato che il sedicesimo, contiamo: u-no | du-e | tre-e | quat-tro. Quando in noi sarà sviluppato il senso ritmico, non avremo più necessità di sillabare queste piccole suddivisioni.

17 Tempo a *3/Quarti* che occorre contare: u-no | du-e | tre-e, perchè gli ottavi siano scanditi nel loro giusto ritmo. Attenti alle legature di valore e ai distacchi alla fine dell'arco di fraseggio.

18 Comincia sul 4° tempo. Contiamo: u-no | du-e | tre-e | quat-tro. Non occorre contare i sedicesimi al secondo quarto delle *m. 1* e *2,* perchè, facendo il confronto con l'inciso precedente, che ha le stesse figure (ottavi), sapremo trovare facilmente la via giusta. Cantando gli esercizi, usiamo alternativamente le sillabe: *la, lo, lu, le, li* e precisamente ogni inciso con una sillaba diversa; per es. *la, la, la, lo, lo, lo,* ecc. Quando avremo raggiunto la sicurezza ritmica, così da non dover più contare, potremo provare a suonare e cantare contemporaneamente.

19 Marcia. Riassumendo quanto s'è imparato nei num. 11-18, proviamo a suonare piccole melodie con ambo le mani contemporaneamente, col giusto fraseggio e col debito tocco. La musica marziale deve avere un ritmo marcato che, mediante lo *staccato,* raggiunge la sua migliore espressione. E' vero che l'harmonium non è uno strumento adatto per suonare delle marcie, ma tuttavia dobbiamo servirci anche di questa forma a scopo d'esercizio, onde meglio stabilire la differenza fra il legato e lo staccato. Dal punto di vista della forma, l'esercizio si suddivide così: dopo due misure introduttive, che stabiliscono il ritmo, nelle seguenti 4 troviamo la protasi (ascesa) e nelle ultime 4 la conseguente (discesa).

20 Valzer. Contrariamente alla Marcia, questo Valzer ha una melodia pianeggiante, che dev'essere eseguita quasi esclusivamente legata, eccetto là dov'è richiesto lo staccato. Come il numero precedente, incomincia con misure introduttive per iniziare il ritmo. Le seguenti 8 misure formano la protasi e le ultime 8 la proposizione conseguente, la di cui forma melodica è stabilita dal rovesciamento degl'intervalli della protasi.

21 Melodia villereccia. Ecco una melodia nella tonalità di *SOL* e con un carattere di genere pastorale. E' anche questa all'ottava da capo a fondo, ma la possiamo considerare all'unisono per ambo le mani unite. Dal tempo a *6/Ottavi* = 120, affrettiamo a poco a poco l'andamento, così da giungere ai *2/Quarti-puntati* = 60 e cioè con 3 ottavi per ognuno dei due tempi. E' con questo tempo che la melodia villereccia presenta le sue vere caratteristiche.

22 Aria pastorale. Come altri num. di questo capitolo, è all'ottava da capo a fondo, così che la possiamo considerare all'unisono per ambo le mani unite. La melodia ha, quale inizio e chiusa finale, la tonalità di *MI*; tonalità corrispondente a un antico modo greco che si riscontra molto spesso nel Canto Gregoriano e che noi impareremo a conoscere nell'Appendice, con lo studio delle Tonalità Ecclesiastiche. Dal tempo a *9/Ottavi* = 120, e affrettando a poco a poco l'andamento, dobbiamo giungere all'esecuzione in *3/Quarti-puntati* = 60, e cioè con 3 ottavi per ognuno dei tre tempi.

num. 2161 delle Edizioni Carrara – Bergamo

11

(11 bis)

12

(12 bis)

CIRCOLO L.I.N.E.R.

13

(13 bis)

14

(14 bis)

15

(15 bis)

I II

16

(16 bis)

I II

17

(17 bis)

18

(18 bis)

19

♩ = 96

20

♩ = 120

21

62
120 | 60

22

93
120 | 40

III. Tasti neri

— Ora serviamoci anche dei tasti neri, ma senza preoccupazione, poichè presto vedremo che con ciò la posizione della mano e delle dita diventa più comoda. Sappiamo già che il diesis eleva il suono d'una 2ª minore e che perciò il tasto nero corrispondente si trova a destra del tasto bianco; sappiamo, inoltre, che il bemolle abbassa il suono d'una 2ª minore e che perciò il tasto nero corrispondente si trova a sinistra del tasto bianco. Il bemolle come alterazione del *Do* e del *Fa* non ha tasto nero inferiore, dato che l'intervallo di semitono vien reso coi tasti del *Si* e del *Mi*. La spiegazione di ciò verrà data anche meglio più avanti.

23 Posizione delle dita: il 2°, 3° e 4° curvi e un po' ritirati, di modo che le loro punte si trovino allineate. Per il momento suoneremo i tasti neri appena con le dita medie, che devono stendere alquanto la loro curvatura onde raggiungerli. In principio suonare lentamente questa serie di note, poi più in fretta (ma regolarmente con ambo le mani) in su e in giù, prima legato e poi staccato. Nel contempo controllare sovente la posizione della mano e delle dita; posizione che deve rimanere invariata e cioè in modo che, suonando un tasto nero, la mano non deve assolutamente spostarsi in avanti.

24 Ha misure composte. Con il *6/Ottavi* l'ottavo è unità di misura, ma poi con il *2/Quarti-puntati* l'unità di misura è il quarto-puntato e cioè 3 ottavi. Incominciamo col Metronomo (o *Tempometro*) su Allegro (♪= 120) e calcolando gli ottavi come unità di misura. Dopo aver raggiunto piena sicurezza, mettiamolo su Adagio (un colpo = 60) e suoniamo i 3 ottavi in un sol tempo, accelerando poi l'andamento. Vedremo facilmente, allora, che il tempo di *2/Quarti-puntati* è ritmicamente uguale a quello di *2/Quarti* non puntati. Ricordiamoci poi che nel corso della misura un'alterazione conserva il suo effetto anche per le altre seguenti note dello stesso grado.

25 Anche qui, per la divisione, vale quanto s'è detto al numero precedente. L'ottavo è impiegato come unità di misura *(9/Ottavi),* ma poi con il *3/Quarti-puntati* l'unità è d'un quarto-puntato e cioè di 3 ottavi in un sol tempo. Qui entra in azione il *Sol diesis.*

26 In questo numero viene usato anche il *Si bemolle.* L'esercizio consta di tre frasi di 4 misure ciascuna, divise fra loro simmetricamente con pause d'un Quarto. Il fraseggio è ampio e sempre legato; fa contrasto la penultima misura di chiusa con due note portate.

27 E' bene riandare alla TEORIA nell'INTRODUZIONE, e rileggervi i capitoli riguardanti le *Terzine* e le *Sincopi,* e giova ripetere ancora i piccoli solfeggi che vi sono esposti. Sì, perchè qui troviamo una sincope sul 2° tempo della *m. 1* e alcune terzine nelle *m. 2, 3* e *7.*

28 Comincia con un tempo in levare (anacrusi). La figura seguente d'un quarto-puntato (che troviamo anche nelle *m. 2* e *7*) non è una sincope, perchè cade sul tempo forte della misura.

29 MARZIALE. Attenzione al ritmo! Il carattere è dato dagli ottavi puntati seguiti da sedicesimi, nonchè dal contrasto delle due note portate con le successioni legate. Attenti alla terzina della *m. 7.*

30 Si eseguisca dapprima con il tempo a *6/Ottavi* contando da 1 a 6 e sillabando ogni numero, compreso il 3 (tre-e) e il 6 (se-i), in modo da poter dare il giusto valore ai due sedicesimi della prima e dell'ultima misura. Il Metronomo (o *Tempometro*) va posto prima su Moderato per accelerare poi sino all'Allegro. Indi ancora sull'Adagio e facciamo 3 ottavi in un sol tempo eseguendo con *2/Quarti-puntati.*

31 Un pezzo di carattere campestre, con reminiscenza di zampogna, che si chiama PASTORALE. Originariamente era una *caròla francese* (canto di pastori), la quale ha trovato poi accesso anche nella musica natalizia per uso ecclesiastico. Se, negli esercizi precedenti, ai tasti neri siamo ricorsi soltanto in alcuni casi, con questo e col seguente vi ci tuffiamo addirittura, tenendo presente che le alterazioni conservano la loro validità soltanto fino alla prossima misura, eccetto nel caso che l'ultima nota d'una misura venga unita (mediante legatura di valore perchè non venga ribattuta) con la prima della misura seguente. In questo caso l'alterazione conserva validità anche oltre la stanghetta, ma soltanto per quella nota. Le *m. 1-2* e *9-10* servono da esempio. Il pezzo si basa sulla forma tripartita di Canzone. Osserviamo bene il fraseggio.

32 In generale si evita che i pollici tocchino i tasti neri, ma in certi casi non se ne può fare a meno, e qui ambedue i pollici devono servirsi appunto del tasto nero. Si tratta d'un pezzo per canto, e precisamente dell'Inno *Pange lingua* di TOMMASO D'AQUINO in una melodia popolare. Impariamo a cantarlo, per poi accompagnarci con l'armonia quando saremo in grado di farlo. Tale unisono fra canto e accompagnamento d'organo si riscontra per un buon periodo di tempo nel Medioevo. Presto saremo in grado di suonare anche delle canzoni e delle melodie armonizzate, e con cio acquisteremo un prezioso materiale di studio per l'insegnamento del canto popolare.

23

24

6 2
120 60

25

9 3
120 60

26

3
96

27

4 ♩ 72

28

3 ♩ 84

29

2 ♩ 96

30

6 ♪ 96 | 2 ♩. 60

IV. Esercizi a due voci

— Le musiche fino al primo Medioevo si limitavano a una sola voce. Ma poi, nei secoli seguenti, la musica occidentale cominciò ad aggiungere, alla melodia data *(Cantus firmus = Cf)*, una seconda melodia, poi una terza, poi una quarta. Da ciò si sviluppò la *polifonia*, che nel XVI sec. raggiunse il suo massimo splendore con PALESTRINA e ORLANDO DI LASSO. Le regole e le leggi sulle quali si basa questa *polifonia* sono nella Teoria del Contrappunto *(Cp)*.

Contrappunto significa *nota contro nota* e cioè *punto contro punto* e, prima d'iniziarne lo studio, è bene riandare a pag. 26 (TEORIA), per richiamare alla mente la formazione e la caratteristica degl'intervalli. Più che la specie dell'accordo (consonanze e dissonanze) è la *specie del movimento* che nel *Cp* ha una parte notevolissima. Per mezzo di questo movimento, il contrasto *(contra)* e con esso l'indipendenza delle singole voci, ne ritraggono la migliore espressione. Distinguiamo il moto delle voci in tre generi: *contrario, parallelo* e *obliquo*. L'anima del *Cp* è il moto contrario, mentre quello parallelo e quello obliquo rappresentano soltanto delle eccezioni. A questa *varietà di moto* s'aggiunga anche la *varietà di tempo* (in quanto che le voci possono entrare una dopo l'altra) e infine (contrasto più vistoso) la *varietà di ritmo*.

Questi vari *contrasti* non si rilevano soltanto *graficamente* dalle note e *acusticamente* con l'orecchio, ma bensì anche, e soprattutto, dalla esercitazione ginnica del nostro studio per il modo di suonare: le dita, abituate fin qui al moto parallelo, debbono esercitarsi anche al moto indipendente e a quello dipendente opposto. L'*indipendenza della melodia* esige anche un'indipendenza dell'interpretazione (fraseggio) per ogni singola voce. Dobbiamo esercitarci a mani separate, e i primi numeri a due voci (33 e seguenti) si devono considerare come esercizi tecnici e perciò li suoneremo prima col tempo indicato, poi sempre più in fretta, con legato e staccato, finchè le mani si sentano indipendenti.

33 Considerata contrappuntisticamente, ogni misura è un esempio di moto obliquo, mentre nel passaggio, dall'una all'altra, si muovono ambedue le voci: dalla *m. 1* alla *2* moto contrario, dalla *2* alla *3* parallelo, dalla *3* alla *4* e dalla *4* alla *5* contrario, dalla *5* alla *6* parallelo, dalla *6* alla *8* contrario. La voce inferiore presenta il *Cf* e la superiore il *Cp*. Questo, che si ripete sempre ogni due misure, ha il nome di *Cp ostinato*. Dapprima suoneremo con movimento rapido e tutto legato, ma poi dobbiamo attenerci ai vari modi di tocco e di fraseggio indicati.

34 L'indipendenza delle voci è dovuta al rincorrersi delle melodie, che sono perfettamente uguali ma non contemporanee. Tale condotta di voci si chiama *Canone*, e questo è precisamente un *Canone all' 8ª*, perchè la 2ª voce risponde all' 8ª sotto. Fino alla *m. 8* le due voci s'inseguono alla distanza d'una misura, mentre nelle *9, 10* e *11*, l'inseguimento si restringe alla distanza di mezza misura. Riguardo al fraseggio, procedere come per il numero precedente.

35 Qui abbiamo un esempio di elementare moto contrario, e le mani usano contemporaneamente le stesse dita. Nella esecuzione dobbiamo rispettare gli archi di fraseggio.

36 Mentre nelle *m. 1* e *2* - dal punto di vista del tempo, dell'armonia e del ritmo - tutto si svolge regolarmente, nelle *m. 3* e *4* appaiono gli stessi motivi, ma ritmicamente trasposti e con dissonanze. Similmente avviene dalla *m. 5* alle *7* e *8*. Ne risulta una irrequietezza che spinge a ulteriore sviluppo. Quando sapremo eseguire l'esercizio con esatta divisione del tempo, potremo dedicarci anche al fraseggio e solo allora si otterrà un significato musicale. Questa regola vale anche per gli altri numeri. Ricordiamoci di contare così: u-no | du-e || u-no | du-e.

37 Nella *m. 1* c'è quiete di consonanza e di contemporaneità; soltanto dal moto contrario si distinguono due melodie indipendenti. La *m. 2* è già più vivace: la voce superiore entra con ritardo e sul 3° tempo accentato si forma una dissonanza di 7ª, che vien risolta nel 4° tempo e cioè sul bicordo di 6ª. Questi spostamenti d'accento (sincopi), che abbiamo già trovati nel numero precedente, danno luogo a dissonanze e sono l'elemento impulsivo più importante della polifonia. Ce ne occuperemo ancora, appositamente e con frequenza; per adesso ricordiamoci che queste *sincopi* si chiamano *ritardi*. Per variare l'esercitazione, ma più ancora per capire l'importanza di tali sincopi, dobbiamo suonare l'esercizio anche senza ritardi e cioè tutto con note uguali e contemporanee. Allora avremo solamente delle consonanze che ci sembreranno vuote e, prive d'interesse, renderanno insignificante il brano musicale. Contiamo: u-no | du-e || u-no | du-e.

38 *Forma di Canone.* Non occorrono sempre delle intere successioni a base di sincopi e di ritardi; anche la calma ritmica del regolare movimento è di nuovo appropriata. Qui si raggiunge l'indipendenza delle voci, approssimativamente uguali, suonandole una dopo l'altra. In fine però, proveremo ad applicare qua e là un ritardo dov'è segnato con le note piccole, e il Canone ci apparirà più interessante.

39 Incomincia con moto contrario e note contemporanee, per passare subito *(m. 2 e 3)* all'*indipendenza delle voci,* effettuando così una alternata successione di melodie e di ritmi. Questa - contrariamente al Canone, dove le voci si susseguono esattamente (negl' intervalli e nel ritmo) per tratti più lunghi - si chiama *Imitazione.* Aumentiamo l'andamento fino a 3 ottavi in un solo tempo, e cioè *2/Quarti-puntati.*

— Ora che le nostre mani sanno trattare il *Cp,* anche la mente deve imparare a comprenderlo, acquistando la conoscenza della sua ragion d'essere. Avverrà allora (come dopo aver studiato la Grammatica) che, parlando e scrivendo, non dovremo più pensare alle regole grammaticali, perchè il loro senso linguistico già sarà stato educato dallo studio. Il *Contrappunto (Cp)* - teoria delle melodie intrecciate polifonicamente - non è un' invenzione dei vecchi Teorici. Come altre leggi della natura scoperte appena recentemente, è sempre esistito. Con un lavoro secolare, delicati temperamenti musicali del Medioevo, nelle loro creazioni, hanno dato sviluppo alla legalità dell'arte polifonica; legalità che si basa sulla natura del nostro udito e dalla quale poi i Teorici hanno tratto le regole. La prima e vera polifonia era a due voci soltanto. In generale l'uomo, anche quello mediocre d'oggidì, non è in grado di seguire contemporaneamente più di due melodie, e sono le due parti estreme (*S.* e *B.*) che per lui emergono con più evidenza e decisione. Anche i nostri esercizi precedenti e la maggior parte dei seguenti rappresentano quelle *parti estreme,* tra le quali s'immetteranno, più tardi, altre voci. E però se le due *parti estreme* vengono condotte bene, le *voci intermedie* non avranno difficoltà nel trovare il loro posto. Perciò si deve prendere come norma-guida l'evoluzione polifonica attraverso i secoli.

40 Come già abbiamo appreso, la parola *Contrappunto (Cp),* nel senso più originale, significa: *nota contro nota,* o meglio ancora: *punto contro punto.* Osserviamo e suoniamo questi dodici esempi: **a)** il motivo delle prime quattro misure presenta una melodia chiusa in se stessa ed è il nostro *Cf* (melodia data); ambedue le voci si muovono in 8ª e in consonanze così perfette da poter appena riconoscere la presenza di due parti; questo esempio lo possiamo ritenere anche a una sola voce. **b)** Qui le voci hanno un movimento parallelo di 5e e, anche se questi intervalli di 5e giuste rappresentano delle consonanze, tale parallelismo non è di gradimento; anzi fino al giorno d'oggi era rigorosamente proibito nelle frasi polifoniche. Ancor peggio risuonano le parallele di 4ª nella frase a due voci **(c)** mentre col parallelismo di 3e **(d)** e di 6e **(e)**, si ha la consonanza popolare a due voci. Questa la usiamo anche nel *Cp* rigoroso, evitando però di fare, uno dopo l'altro, più di due o tre passi di 3e e di 6e, perchè, altrimenti, si perderebbe l'indipendenza delle melodie. Gl'intervalli dissonanti di 2ª e di 7ª **(f)**, che la destra deve suonare a parti separate, li riteniamo inservibili nel moto parallelo. Soltanto l'esempio **g)** ci porta un vero *Cp*; infatti qui sono due melodie indipendenti e di pieno valore, che si possono persino rivoltare **(h)**, senza produrre delle successioni difettose e brutte. Ciò avviene anche nell'esempio **i)** e nell'esempio **l)**. Nell'esempio **m)** non è possibile il rivolto, perchè, già subito nella *m. 1,* dalla 5ª rivoltata deriverebbe una 4ª dissonante. Nell'esempio **n)** il *Cp,* coi suoi grandi intervalli, si presenta molto indipendente.

41 Ed ora proviamo ad applicare un giusto *Cp* al *Cf* di questo esercizio, usando intervalli consonanti, possibilmente a moto contrario, parallelo soltanto con 3e e 6e come eccezioni. Scriviamo i nostri compiti e, suonandoli, se ne controlli l'esattezza.

— Per progredire nella conoscenza del *Cp,* ora studiamo le *note di volta* e *di passaggio.* Allo stesso modo con cui si pratica la divisione e la suddivisione delle misure, a una nota di maggior valore si possono *contrapporre* movimenti di 2, 3, 4 e più note di minor valore. Non è poi sempre necessario che le note contrapposte siano in consonanza con la nota ferma; possono trovarsi anche in dissonanza, ma a condizione che si muovano di grado (ascendente o discendente) e ritornino subito al suono principale come *note di volta* (○); oppure che si muovano di grado, passando da una consonanza all'altra e senza tornare al suono principale, come *note di passaggio* (v). In tali condizioni, la *dissonanza* di quelle note resta assorbita dalla *consonanza* sul tempo forte.

42 Il valore della nota nella misura **A** viene suddiviso in due valori nella **B.** Il valore cadente sul tempo debole della **C** è dato alla nota di volta superiore e nella **D** alla nota di volta inferiore. Nella **E** abbiamo una suddivisione irregolare; nelle **F** e **G** il *Re* e il *Si,* sul tempo debole, diventano note di passaggio, dalla consonanza perfetta *Do - Do* rispettivamente all'imperfetta *Do - Mi* e alla *Do - La.* Nelle misure dalla **H** alla **P** il *Re* e il *Si* sono note di volta. Alla **Q** il *Cp* presenta quattro note contro una, suddividendo il valore reale in quattro parti. Alla **V** tale valore è diviso in otto parti, con un sèguito di note di passaggio. Così abbiamo imparato altre dissonanze, oltre a quelle dei ritardi (36/38). Per fare musica gradevole non si possono usare sempre e solamente delle consonanze. La dissonanza è la forza impulsiva della musica: è movimento! La consonanza, invece, è quiete e riposo.

num. 2161 delle Edizioni Carrara - Bergamo

33

1

cf

2

34

1

5

5

35

5

5

36

37

38

39

40

a) b) c) d) e) f) g) h) i) l) m) n)

41 a)

b)

42

A B C D E F G H I L M N

O P Q R S T U V W Z

num. 2161 delle Edizioni Carrara - Bergamo

V. Due e più note contro una

—— Piccoli passi verso lo sviluppo graduale del *Cp*. Esercizi formati con *note di volta* (○), di *passaggio* (▽) e *dissonanti* (▼).

43 Nella 1ª parte la melodia della sinistra (inizio d'una vecchia CANZONE SACRA) consideriamola come *Cf*; nella 2ª il *Cf* passa alla destra. Nel *Cp* abbiamo: dissonanze di passaggio verso consonanza, e intervalli melodici di 3ª 4ª e 5ª, che sono permessi soltanto da consonanza a consonanza. Osserviamo la formazione del ritardo nelle *m. 7* e *8*: vien preparato sul tempo debole e risolto in discesa sul debole seguente. Per adesso ricordiamo questo procedimento, osservando che la pausa precedente conferisce anche maggior importanza al ritardo. Nella 2ª parte il *Cf* incomincia con una pausa, iniziando sul tempo in levare. Mediante un giusto fraseggio, i motivi appariranno nella loro caratteristica.

44 Qui non abbiamo un vero e proprio *Cf*; sono 2 voci che si divertono con un... gioco burlesco. Osserviamo le dissonanze di passaggio e le note di volta. Più tardi proveremo a suonare staccato i caratteristici tre quarti ascendenti e legato tutto il rimanente. Con quanta maggior efficacia spiccheranno allora i contrasti del *Cp*!

45 Nelle note di passaggio delle *m. 7* e *8* appare un' irregolarità: le dissonanze si trovano sui tempi forti della misura. Questo è lecito qualora subito dopo segua una consonanza. Come apprenderemo più tardi, quelle dissonanze sono dei *ritardi liberi*. Le due melodie rappresentano precisamente due *Cp* liberi. Per mezzo delle pause il fraseggio acquisterà anche maggior proporzione e significato.

46 Il motivo-guida appare, dapprima, nella voce superiore *(m. 1-3)* e vien ripetuto dalla stessa in una tonalità più bassa *(m. 4-6)*; poi segue ancne la voce inferiore coll'imitazione del motivo *(m. 6-8)*, indi la cadenza finale *(m. 8-10)*. In ogni pezzo di musica la chiusa è sempre della massima importanza. Anche qui vale il proverbio che dice: «è *bene* ciò che finisce *bene*». Mediante una tipica cadenza, il ritardo (+) frena il corso ritmico e ambedue le voci raggiungono, l'una in ascesa e l'altra in discesa, il loro punto di riposo e precisamente la tonica *La*. Tra breve, della tonica conosceremo tutto il significato; per adesso basta ricordare che ciò vuol dire punto di partenza e d'arrivo. E' bene che esaminiamo gli esercizi studiati sinora anche in quanto si riferisce alla loro chiusa (tonica). Le regole fin qui esposte valgono per il *Cp* di due e più note contro una. A tale riguardo esaminiamo bene i num. seguenti.

47 L'esercizio si basa su un *Cf* con note di passaggio e note di volta. Come tutti gli altri, sarà bene eseguirlo a mani unite soltanto quando saremo in grado di fraseggiarlo a dovere, e cioè senza alcun errore di ritmica anche con il tempo più accelerato. Quale suono dev'essere considerato la tonica? Da osservare che il taglio dei tre ottavi è prolungato sopra la pausa proprio per aiutare la percezione ritmica.

48 Qui abbiamo voci imitanti e le pause hanno grande importanza. Renderemo ancor più caratteristico il tema, marcando i tre suoni iniziali con un semi-staccato (∸ ∸ ∸) o un portato (— — —). Nella 2ª parte il tema, cambiando direzione, appare rovesciato; tuttavia, in virtù del ritmo inalterato, rimane sempre riconoscibile. Dobbiamo notare anche il contrasto dovuto al movimento delle voci e cioè: note lunghe rispetto a note brevi = quiete rispetto a moto. Nelle *m. 5* e *8* vediamo passaggi dissonanti sulle parti accentate (confrontiamo col num. 45) e nella *m. 7* il tema comincia persino con una dissonanza. Tali licenze non sarebbero mai state tollerate nel Medioevo; per il momento noi possiamo usarle, ma solo in via eccezionale e se nell'intervallo seguente trovasi una consonanza. Per rafforzare l'effetto della chiusa nella penultima misura pratichiamo il *rit.*: una... frenata, per così dire, prima della meta.

49 Un'imitazione di Canone all'8ª; imitazione svolta in un seguito di tre motivi (incisi) procedenti con identica forma ritmica e fraseologica. Tutte le dissonanze sono di passaggio, tranne quella dell'ultima misura che è di volta. Suonare prima in quattro movimenti e poi in *2/Metà*, prendendo come unità di misura la figura Metà.

50 Nel contrasto dei movimenti di quattro note contro una, si svolgono due melodie indipendenti; indipendenti tanto nella ritmica quanto nella fraseologia. Attenzione al *rit.* della penultima misura.

51 TIROLESE. Forma di danza del XVIII sec. ancor oggi nota in quelle regioni alpine e che, a suo tempo, aveva trovato risonanza in altri paesi. Qui presenta soltanto la 1ª parte o protasi, ma anche questa sola parte ha la sua forma: nelle prime otto misure abbiamo la protasi e nelle ultime otto la proposizione conseguente.

52 Le due voci si imitano e così ne risulta un grazioso giochetto. Queste imitazioni delle voci sono un prezioso mezzo artistico che dovremo imparare bene. Per adesso accontentiamoci di rilevare istintivamente il senso e la logica dell'imitazione, ciò che renderà più facile la parte tecnica, dato che l'una dipende dall'altra.

Con i due ultimi esercizi abbiamo messo in pratica quanto s'è imparato nei num. 43/50, aumentando, in pari tempo, la nostra tecnica di esecuzione. Questa viene notevolmente favorita dalle cognizioni del *Cp*. Adesso non dobbiamo più fissare ogni singola nota, perchè udiamo, già in precedenza, la conseguenza logica dei suoni, e sappiamo come s'alternano gl'intervalli, consonanti e dissonanti.

43

cf

2 ♩ 84

cf 5

44

3 ♩ 72

45

4 ♩ 84

46

2 𝅗𝅥 72

num. 2161 delle Edizioni Carrara - Bergamo

47

2 80

48

4 108

rit.

49

4 2 120 84

rit.

50

4 2 132 84

rit.

51

3
96

52

2
84

VI. Pezzi a 2 voci nell'ambito delle 5 dita

— Ora passiamo ad alcuni piccoli ma già divertenti pezzi. Suoniamo di buon animo senza preoccuparci delle regole di *Cp,* e il sentimento ci dirà se suoniamo bene o male. Quanto più è l'esercizio, tanto maggiore sarà il godimento che noi proveremo.

53 CANZONETTA a una voce affidata alla destra; la sinistra accompagna solo armonicamente con 3^e 5^e e 6^e. Le prime quattro misure formano l'ascesa e le ultime quattro la discesa. Il pezzo si chiude sull'accordo di 6ª, ma la tonica è *Sol.*

54 Piccolo pezzo estratto da un *Minuetto* (ballo francese del XVIII sec.). La parte della sinistra, pur con atteggiamento più contrappuntistico, rispetto a quello del numero precedente, lascia alla destra la melodia principale.

55 CANONE all'8ª, nel quale le due mani sembrano... giocare a rincorrersi. Una sola melodia è comune ad ambo le mani, ma queste non iniziano contemporaneamente e non si raggiungono mai. Accelerando l'andamento e trattando gli ottavi a modo di terzine, il tempo a *6/Ottavi* diventa a *2/Quarti-puntati.* La notina della sinistra all'inizio serve per il Ritornello e *coronata* serve di chiusa, cioè per finire.

56 Anche qui: CANONE all'8ª alla distanza di due misure. Le note piccole all'inizio van suonate solo nella ripetizione. La chiusa, a causa dei valori dimezzati, corrisponde al Canone solo armonicamente.

57 Piccolo brano tolto dalla celebre *NONA SINFONIA* di BEETHOVEN, una delle più grandi e belle creazioni musicali del secolo scorso. E' il tema principale del 4° Tempo, in cui, a differenza delle altre otto Sinfonie, assieme alla grande orchestra partecipa anche il coro. L'*Inno alla Gioia* di SCHILLER fornì le parole. Osserviamo la divisione formale: ascesa (4+4), culmine (4 misure), discesa (4 misure); quindi forma a tre parti. Attenti alla sincope che sta a cavallo delle *m. 12-13.*

58 SCHERZO. Pezzo di forma briosa con tempo a *3/Quarti.* Ricordiamoci che è stato BEETHOVEN a introdurre nella Sinfonia lo Scherzo al posto del Minuetto. Richiede movimento accelerato sino all'Allegro. Fino alla *m. 5* ha carattere imitativo.

59 BALLO PER CORNAMUSA. Quantunque vi appaiano due o tre voci, il pezzo è a una soltanto, perchè unica è la melodia. Per farla emergere, dobbiamo rafforzare i suoni nella parte superiore della tastiera. La sinistra fa da sfondo e non è a cavallo dei registri spezzati.

60 Contrariamente al num. 59, ecco un altro piccolo pezzo polifonico e con forma imitativa all'8ª. Attenzione all'attacco nelle *m. 7* e *8.*

61 CANZONETTA con quattro misure d'ascesa, quattro di culmine, quattro di discesa e quattro di conclusione. Nella ripetizione però si devono saltare le due misure contrassegnate. (┌───┐). La sinistra fa un accompagnamento armonico arpeggiato. Attenzione ai quattro sedicesimi della *m. 6.*

62 E' formato da due melodie indipendenti e secondo le regole studiate finora. Osserviamo come nelle due parti s'alterni il moto obliquo, e come la chiusa prenda efficacia dalla sincope della penultima misura. Nella 2ª voce osserviamo, inoltre, le note di volta.

63 La voce superiore ha una melodia a forma di canzone, con ascesa e discesa. La discesa nelle *m. 5* e *6* presenta intervalli di 3ª come nelle *m. 1* e *2,* ma in senso inverso. La sinistra accompagna in forma contrappuntistica senza però vero *Cp,* mancando di contrasti ritmici.

64 CANONE all'8ª in successione stretta, quindi vero... gioco a rincorrersi. Ha lo scopo di rafforzarci nella valutazione delle note puntate e nell'indipendenza del fraseggio. Per la precisione ritmica, contiamo: u-no | du-e || u-no | du-e.

65 Ecco un'imitazione, in cui la 2ª voce entra alla 4ª inferiore. Sul finire, la testa del tema, che consta di tre note (*m. 7* nella destra e *8* nella sinistra), viene rovesciata.

66 *Cp* a due voci, con ritardi. Nella destra la melodia ha carattere di canzone ed è più importante della parte inferiore. Qual'è la tonica?

67 Sinora conosciamo soltanto canoni all'8ª. Qui abbiamo CANONE alla 4ª inferiore, dove la 2ª voce, che inizia come stretto sul 2° tempo, è in tutto ligia agl'intervalli della 1ª voce.

68 TEMA e VARIAZIONI. Con questo num. terminiamo la serie dei pezzi nell'ambito delle cinque dita. Il *Tema* - che consta di tre motivi nella voce superiore e di tre nell'inferiore - è formato da due melodie con uguali diritti ma indipendenti, le quali, nel *Cp,* stanno una contro l'altra: nota contro nota. Cambiando - ora nella 1ª, ora nella 2ª voce - questi valori con altri minori (e cioè con note di volta o note di passaggio), e aumentando i valori di talune note (ritardi), si ottengono delle *Variazioni,* attraverso le quali però si ode sempre il *tema originale.* Infatti le variazioni altro non sono che delle *fioriture di note secondarie intorno alle principali,* con rapporti contrappuntistici diversi. Analizzandole, finiremo sempre per riconoscere il *Cp-base*: nota contro nota, e vedremo che tutte le figure, per quanto complicate, se sono buone si possono impiegare. Nella I variazione i due temi sono in parte variati e in parte conservati; nella II si ha uno svolgimento a base di sincopi; nella III si alterna, a brani del tema, il movimento degli ottavi in dialogo fra le due voci.

53

4/♩ 84

rit.

54

3/♩ 84

55

6/♪ 120 2/♩. 72

56

2/♩ 72

rit.

57

2 — 𝅗𝅥 = 72

58

3 — ♩ = 96

59

3 — ♩ = 84

60

61

62

63

64

65

66

67

68

Thema

I var.

II var.

III var.

VII. Esercizi d'agilità e velocità

— Agilità e velocità sono il risultato della ginnastica e dell'insegnamento intellettuale. Se il num. 69 tende al lato ginnico, i due seguenti mirano piuttosto all'insegnamento intellettuale, mediante la comprensione del significato musicale.

69 Esercizio d'agilità da eseguirsi prima legato, poi con i vari modi di tocco. Studiamo attentamente e mettiamo in rilievo i contrasti fra il legato e lo staccato, effettuando l'uno scorrevolmente e l'altro con leggerezza di tocco e scioltezza di polso.

70 E' un CANONE che, dal lato estetico, ci presenta una forma tripartita (8+8+5). La proposizione incidentale acquista rilievo pel fatto che anche il *Sol* vi appare elevato dal diesis e perciò si trova in altra tonalità. Il ritorno del motivo iniziale ci fa riconoscere la presenza della proposizione conseguente. L'esercizio va suonato dapprima lentamente e con le mani separate. E' questa una norma da rispettarsi sempre.

71 *Ostinato*: ripetizione persistente d'un tema o motivo (per lo più nel *B*, che si chiama appunto *basso ostinato*), mentre altre voci forniscono le parti d'accompagnamento contrappuntistico. L'esercizio mira a insegnarci l'uso simultaneo di tocchi differenti: il motivo *ostinato* avanza a passi pesanti (staccato-portato) e lo affianca il severo legato dell'accompagnamento. Nella proposizione incidentale la situazione cambia: l'*ostinato* passa alla destra, mutando contemporaneamente di tono *(Si beq.)*. Col ritorno del *Si bem.* incomincia la proposizione conseguente. Esercitiamoci a mani separate, dapprima lentamente, poi accelerando grado grado che aumenta la sicurezza di esecuzione.

— Finora gli esercizi erano nello stretto ambito di cinque note: per ogni dito il rispettivo tasto. Rallegriamoci di poter abbandonare l'angusto settore (paragonabile al carruccio col quale imparammo a camminare) e di passare nel libero campo di più ottave. Potendo andare oltre i cinque suoni, anche le melodie si allargano. Prima però dobbiamo superare alcuni esercizi tecnici, per acquistare padronanza sui movimenti delle mani e sul restringimento delle dita. Per i seguenti esercizi valgano queste norme: a) suonare dapprima a mani separate; b) molto adagio, poi aumentare l'andamento; c) prima tutto legato, poi tutto staccato, e infine col tocco indicato. Anche se le braccia e le mani si spostano, il corpo deve restare tranquillo nel mezzo della tastiera e i gomiti non devono allargarsi. Giova sempre controllarsi a questo riguardo.

72 Sequela di gruppi ternari con movimento sempre regolare, sia nella frase ascendente che discendente. Sono segnate due diteggiature perchè dobbiamo esercitarci con entrambe.

73 Dopo tre misure abbiamo un cambiamento di tempo. Mantenendo quello degli ottavi, deriverebbe anche un cambiamento di ritmo, che qui non s'intende fare. Perciò, dopo il cambiamento di tempo, dobbiamo suonare 3 ottavi in un sol movimento *(3/Quarti-puntati)*, cioè come terzine nel tempo a *3/Quarti*. (vedi regole prima del num. 72)

74 Figurazione a quartine, con fraseggio alternante il legato allo staccato. (vedi regole prima del num. 72)

75 Figurazione a gruppi ternari, con fraseggio alternante il legato allo staccato. (vedi regole prima del num. 72)

76 Esercizio a due voci. C'è bensì una sola melodia, ma questa appare due volte e su gradi diversi, producendo l'effetto polifonico di Canone alla 4ª. Se consideriamo i quattro ottavi degl'incisi come fioriture della nota che inizia ogni quartina, il *Cp* fondamentale ci appare chiarissimo. Attenzione al legato e allo staccato delle quartine.

77 Benchè dalla *m. 2* in poi ci siano due parti che corrono parallelamente in 3ª, il vero e proprio canto a due voci appare soltanto alla *m. 5*, perchè in quella il moto obliquo delle parti assume carattere contrappuntistico. Attenzione al legato e allo staccato.

78 E' lo stesso motivo del num. 76, ma trasportato su altri gradi. Ha però un carattere diverso e la voce imitante segue in Canone all'8ª. Anche qui se consideriamo i quattro ottavi d'ogni inciso come fioriture delle note che iniziano ogni quartina, il *Cp* fondamentale appare chiarissimo. Adottando i vari generi di tocco indicati, il Canone diventerà più plastico. La nota fra le parentesi serve per il Ritornello.

79 CANONE alla 4ª sotto, caratteristico per i numerosi ritardi che danno luogo a una catena di ripetizioni, dette *progressioni*. Troveremo spesso, specie negli esercizi tecnici, di queste progressioni a carattere melodico. Qui sono progressioni contrappuntistiche; più avanti impareremo a conoscere anche quelle armoniche. Il gioco scherzoso delle voci, grazie a un giusto fraseggio, acquista un fascino particolare. Anche se di regola non dobbiamo alzare le dita dalla tastiera, qui, eccezionalmente, alzeremo un po' la mano alla fine d'un motivo (inciso) per dimostrare l'indipendenza delle mani, e specialmente per accentare le diverse sincopi. La leggera perdita di tempo che ne deriva, va tolta, naturalmente, al valore dell'ultima nota. I ritardi sono indicati dalle crocette.

69

4
72

70

4

96

71

4/84

legato

stacc. port.

stacc. port.

legato

legato

stacc. port.

72

73

74

75

76

4/4 ♩ = 72

77

2/4 ♩ = 72

78

4/4 ♩ = 72

79

4/4 ♩ = 72

num. 2161 delle Edizioni Carrara - Bergamo

VIII. Allargamento delle dita

— Nei precedenti esercizi, per poter avanzare sulla tastiera oltre l'ambito di cinque tasti (note), dovemmo restringere le dita. Nei seguenti, invece, dobbiamo allargarle più del consueto e anche in ciò potremo riuscire soltanto continuando a ripetere ogni esercizio (secondo le indicazioni che verranno date), sino a ottenere una sicura e perfetta esecuzione. Questi esercizi per le dita sono di ottimo sviluppo.

80 Non dobbiamo stancarci di ripeterlo, questo esercizio, perchè ha un'eccezionale importanza per la tecnica delle mani e quel ritornello della penultima misura è proprio messo lì a tale scopo. E' puramente meccanico per l'apertura delle dita alla 6ª, ma dobbiamo far attenzione alle curve di portamento per un buon rilievo fraseologico.

81 La tecnica dell'esercizio precedente qui è adottata in un *Canone all' 8ª*, dove le regole contrappuntistiche appaiono sempre inalterate e anche la dissonanza della *m. 7* non fa eccezione alla regola. Nella *m. 6* ha luogo un piccolo *rit.*, per dimostrare che qui un brano si avvia alla fine. Ma nel secondo brano (che segue con nuovi motivi) si riprenda subito l'andamento di prima. (Ricordiamo che il ritorno al primo andamento è dato dall'indicazione: *a tempo*). Se, a causa del *rit.*, ci siamo messi in... conflitto col Metronomo (o *Tempometro*), perchè in una misura abbiamo ritardato l'andamento, al punto dell' *a tempo* dobbiamo tornare, per così dire, al... passo.

82 E' un Canone *ad anello*, cioè *all'infinito*, dato che alla sua fine... apparente si potrebbe aggiungere la ripresa. Appena sapremo suonarlo senza errori e col giusto fraseggio, lo chiuderemo con l'accordo della triade finale. Alla *m. 4* la voce inferiore e alla *m. 8* la voce superiore passano di salto e senz'alcuna preparazione (ritardo) in una dissonanza. Di regola tale procedimento non sarebbe ancora permesso, ma avanzando negli studi e nella comprensione del *Cp* potremo permetterci anche maggiori libertà. Qui osserviamo che in un'imitazione tanto severa quanto la *canonica*, il principio della fedeltà tematica prevale su tutti i riguardi contrappuntistici. Qual'è la tonica? Come si chiamava quella dell'esercizio num. 80?

83 Ora allarghiamo le dita sino a raggiungere l'ottava: questa è la loro normale e massima apertura e dovrà, per così dire, diventarci familiare e tanto da non doverla più cercare con gli occhi. Si eseguisca dapprima tutto legato, poi staccato e, quando l'esercizio sarà suonato davvero scorrevolmente, anche con i vari generi di tocco indicati, valorizzando le curve di portamento.

84 E' un'applicazione pratica dei salti d'ottava in un *Canone ad anello*. Per fraseggiarlo bene dobbiamo esercitarci, dapprima, a mani separate. Poichè qui l'indipendenza del fraseggio è della massima importanza, curiamo molto il legato e il distacco degl'incisi, nonchè la scanditura dell'ottavo dopo il quarto-puntato. Tale scanditura è facilitata assai se contiamo u-no | du-e | tre-e | quat-tro.

85 Quest'esercizio a due voci, svolto in prevalenza nella forma di accompagnamento armonico, non ha niente a che fare col *Cp.* E però, mentre una parte si muove con ottavi, l'altra sta ferma o procede per grado. E' un semplice esercizio ginnico delle dita, fatto per raggiungere sicurezza nell'apertura delle dita alla 7ª e all' 8ª.

86 E' un altro Canone *ad anello*, in cui si presentano le triadi principali: di tonica, di sottodominante e di dominante, cioè del I, IV e V grado della tonalità. Per ora non ci occupiamo ulteriormente di queste triadi, dato che le tratterà minuziosamente la *DOTTRINA delle ARMONIE* nel Secondo Corso. Consideriamo questo pezzo come un semplice esercizio, cantando una delle due parti col nome delle note, mentre suoneremo l'altra voce in canone. Riuscendo a fare contemporaneamente questa esercitazione (che non è facile), avremo dato una consolante prova delle nostre attitudini musicali.

87 Pezzo sul genere dei Canoni: è all'8ª nelle prime quattordici misure e alla 7ª nelle seguenti otto. Le altre otto di chiusa sono di forma libera. Diamo rilievo alla fraseologia, che qui è molto varia, curando i distacchi indicati dal termine degli archi di fraseggio. Osserviamo come, in omaggio alla fedeltà tematica, parecchie dissonanze sono praticate senza preparazione *(m. 4, 6 e 17)*. Più tardi dovremo accelerare l'andamento sino a portarlo al *2/Quarti-puntati* = 60. In questo esercizio dobbiamo trovare due sincopi vicine: una nella destra e una nella sinistra.

80

81

rit.

a tempo

rit.

82

rit.

num. 2161 delle EDIZIONI CARRARA - BERGAMO

83

2/♩. = 60

84

4/♩ = 72

85

2/♩. = 60

86

3/♩ = 84

87

IX. Sincopi e Ritardi

— Negli esercizi precedenti abbiamo parlato più volte di *sincopi* e di *ritardi*. Ora è duopo spiegarceli a fondo così da comprenderli perfettamente. L'elemento primitivo d'ogni moto è il *flutto* e cioè l'alzarsi e l'abbassarsi dell'onda. Il nostro camminare è pure movimento ondulatorio, come quello del pendolo, del polso, ecc. Anche la nostra lingua si svolge con periodi ondulati perchè in essi troviamo, alternativamente, sillabe accentate o forti e sillabe non accentate o deboli. E al movimento ondulatorio è propria, di per se stessa, una matematica regolarità. Finchè il ritmo musicale è dato soltanto da questo movimento naturale, nella misura s'alternano regolarmente tempi accentati a non accentati: — ◡ — ◡ | — ◡ — ◡ opp. — ◡ ◡ | — ◡ ◡ opp. — ◡ ◡ — ◡ ◡ ecc., come ad es.: nella marcia e nei ballabili. Ne deriva che le melodie si suddividono in frasi, altrettanto regolari, di 2, 4, 8, 16, 32 (ecc.) misure. Saremo persuasi di ciò contando le misure di questi pezzi. Ma, proseguendo, non vogliamo più limitarci a così rigida precisione; desideriamo formare delle frasi più lunghe e allargare ulteriormente gli archi della melodia (melodia infinita). Ciò potremo raggiungere mediante le *sincopi*, unendo a un tempo debole un tempo forte, di modo che l'accento del tempo forte passi a quello del tempo debole; per esempio: — ◡ | — ◡ || — ◡ | ◡ eliminando così la rigidezza della misura. Nella musica a più voci (polifona), il *ritardo* avviene se, mediante una sincope (— ◡ | — ◡) subentra uno spostamento d'accento e la melodia viene trattenuta nel suo avanzare, mentre un'altra voce prosegue con il normale ritmo di tempo, e passa, in rapporto di dissonanza nei confronti della voce sincopata, su un tempo forte della misura. In questo modo si forma non soltanto un *contrasto ritmico*, ma anche un *contrasto sonoro*; contrasto che richiede una soluzione, e questa avviene, di solito, nel tempo debole seguente, con la *risoluzione* per grado della voce divenuta dissonante. Gli esempi seguenti ci spiegheranno anche meglio.

88 Tempo che dicevasi *alla Breve*: — ◡. Anzitutto suoneremo da solo il *Cf* della sinistra, riconoscendolo nella sua marcata melodia. Il *Cp* vi sta quasi in totale contrasto ritmico, formando un tempo forte sulla parte debole della misura del *Cf*; tempo forte sorto per mezzo d'uno spostamento del *Cp*. A ciò aggiungasi la tensione dissonante all'inizio della misura seguente, alla quale succede la risoluzione in consonanza; consonanza che però prepara subito un nuovo ritardo. Siccome dalle *m. 5* e *6* non subentra alcuna dissonanza, parliamo d'una sincope. Nella penultima misura, poichè il suono non è già prima in una consonanza, la dissonanza si presenta inaspettata su un tempo forte della misura e noi la possiamo ritenere ritardo libero. Con ciò anche il ritmo della misura ottiene finalmente il suo diritto, agendo da chiusa.

89 Questo esercizio è a *4/Quarti* e nella misura abbiamo quindi due accenti. Qui notiamo ancor più la forza progressiva dei ritardi, dato che ambedue le melodie, con pari diritto, partecipano alla formazione del ritardo e, stando in contrasto di ritmo e di moto, si spingono reciprocamente nella dissonanza; in altre parole, le melodie si comportano contrappuntisticamente. Perchè la voce inferiore deve risolversi nella *m. 1* e la voce superiore nella *m. 2*? Cioè, perchè deve cadere nella consonanza? Come si chiama la tonica dell'esercizio?

90 *Imitazione alla 5ª*. I salti della voce inferiore in una dissonanza nella *m. 6* sono corretti, perchè il ritardo rappresenta null'altro che un ritardo; mentalmente udiamo già il suono-risoluzione del ritardo nella voce superiore. Tono antico che conosceremo più avanti.

91 *Imitazione alla dominante*. Attenti al fraseggio, perchè contribuisce notevolmente alla tutela della plastica polifonica. Incominciamo con il tempo a *6/Ottavi* = 120, per poi accelerare sino a 3 ottavi per ogni tempo e cioè *2/Quarti-puntati* = 108. Attenzione al *rit.* della *m. 7*.

92 *Dialogo*. Due voci s'intrattengono su semplice motivo melodico, che acquista la sua caratteristica dallo spostamento ritmico dell'accento (ritardo), e il pezzo si basa sulla forma tripartita di Canzone.

93 *Ostinato*. Nel num. 71 abbiamo già spiegato le particolarità dell'ostinato. Il motivo ostinato si trova prevalentemente nella 1ª voce e passa alla 2ª soltanto nella proposizione incidentale. Anche qui la caratteristica del motivo è data da uno spostamento d'accento; la 2ª voce l'accompagna con un passo tranquillo e una temporaneità di ritardi. La configurazione formale (8+8+8) è data dallo scambio di ruoli delle voci e dal cambiamento di tonalità, che fa apparire come nuovo il ritorno alla tonalità originale del pezzo (proposizione conseguente).

Concludendo questo capitolo, giova ribadire che le *sincopi* e i *ritardi* derivano dallo spostamento dei valori naturali degli accenti; accenti che rappresentano una consonanza ritmica. Come non è possibile produrre a lungo della musica interessante con soli intervalli consonanti, altrettanto non si può fare con uno stabile ritmo naturale. Dobbiamo creare delle eccezioni ritmiche, con le quali spezzeremo il... tirannico dominio sulla divisione melodica per una melodia infinita.

88

2 60

cf

89

4 72

90

4 72

91

6 2

rit.

92

3
72

rit.

93

X. Sostituzione delle dita

—— Esercitiamoci battendo le cinque dita (dal 1° al 5° e dal 5° al 1°) sopra un solo tasto, premendolo a ogni cambiamento di dito; dapprima con andamento moderato, poi gradatamente accelerando, ma, con ritmo chiaro ed esatto, sempre a mani separate. Questa esercitazione servirà a snellire le nostre dita e prepararle alle varie *sostituzioni* che troveremo nel corso dei seguenti esercizi.

94 Il significato contrappuntistico di questo numero risulta chiaro considerando ogni 3 ottavi come sviluppo conseguente della prima nota. Ma per noi l'esercizio ha soltanto carattere ginnico, onde mettere praticamente in uso la sostituzione *sonora* (udibile) delle dita, già esercitata senza suono. L'andamento dev'essere d'un *Quarto-puntato* = 60; in principio suoneremo, come sempre, a mani separate, poi a mani unite, accelerando l'andamento sino a 96.

95 Canzone tedesca «Volpe hai rubato l'oca», impiegata nel genere di Canone. Forse ci pare superfluo cambiare le dita sul medesimo tasto nelle *m. 2* e *4*, ma non è così! E' vero che, usando un andamento Adagio, si potrebbe eseguire con un sol dito il tocco ribattuto, ma noi dobbiamo abituarci in ogni caso alla sostituzione sonora delle dita, onde metter queste nella posizione più vantaggiosa per la continuazione del pezzo. (vedasi *m. 3* e *5*)

96 *Imitazione alla 5ª*. Stacchiamo bene, l'uno dall'altro, i singoli incisi delle *m. 10* e *11* seguiti da distacchi. Attenzione alle tre note puntate nelle varie misure. Bisogna contare: u-no | du-e || u-no | du-e, altrimenti i sedicesimi delle *m. 3* e *6* resterebbero incerti nella loro ritmica. Come si chiama la tonica di questo esercizio?

—— Come per la *sonora*, anche per la sostituzione *muta* facciamo precedere gli esercizi preliminari con un tasto solo. Premuto questo, passiamo (scivolando) dal 1° al 5° dito e viceversa, ma in modo che il tasto rimanga continuamente abbassato. Esercitiamoci dapprima lentamente e poi rapidamente. Nei pezzi a stile legato, con più di due voci, la sostituzione muta è frequentissima. Usiamo dunque la massima diligenza in esercizi preparatori, anche se, per adesso, abbiamo ancora soli pezzi a due voci. Nella diteggiatura indicata per i nostri esercizi, le sostituzioni vengono segnate in due modi: a) con due cifre unite dalla curva (esempio 1‿3 - 1‿5 - ecc.) che indicano il dito d'arrivo e quello sostituente, e ciò si usa, in generale, quando la nota, sulla quale avviene la sostituzione, è presa di salto, oltrepassando la normale estensione fra due dita; b) con una sola cifra (a destra della nota o del suo gambo), preceduta da una curva (esempio ‿4 - ‿3 - ⁀2 - ⁀5 ecc.) e tale cifra indica il dito da sostituirsi quando la nota, sulla quale avviene la sostituzione, è stata presa per movimento logico-induttivo del dito. La sostituzione muta è simultanea quando il dito sostituente subentra senza essere preceduto dalle dita intermedie; ciò avviene specialmente fra le dita vicine e in movimenti rapidi. E' invece conseguente quando sul tasto passano le dita intermedie; si usa fra dita distanti e in movimenti sostenuti.

97 Dobbiamo considerarlo esercizio ginnico per le dita, chè altrimenti si userebbe una diteggiatura più semplice. Acceleriamo il tempo fino al possibile e cioè compatibilmente con la sostituzione delle dita. Esercitiamoci prima a mani separate. Considerandola nell'aspetto contrappuntistico, questa frase rappresenta un logico movimento contrario di nota contro nota. Dividiamo alternativamente, ora nella 1ª voce e ora nella 2ª, la figura Intero prima in Metà, poi in Quarti, servendoci di note di passaggio e di note di volta.

98 Sono frasi imitanti, nelle quali, a gruppi di note unite dall'arco di fraseggio, s'alterna la sostituzione sonora e muta delle dita. Il *Do* della *m. 2* viene suonato dal 4° dito, sostituito poi dal 1°; il *Sol* della *m. 3* viene suonato dal 1° dito sostituito poi dal 4°.

99 Anche qui sono frasi imitanti, ma con l'uso della sola sostituzione muta. L'esercizio si eleva già al livello d'una piccola composizione, nella quale le prime otto misure abbandonano lo stretto ambito della tonalità di *DO*, per portarsi in quella di *LA* e da qui (a una terza più bassa) in quella di *FA* e poi subito in quella di *RE*, per ritornare di nuovo, in fine, all'iniziale *DO*. Questo passaggio d'una melodia in altre tonalità si chiama *modulazione* e costituisce una specie di tensione musicale che, come la dissonanza nella musica a più voci, richiede una soluzione di quiete. In questo caso la soluzione viene raggiunta appunto con il ritorno alla tonalità di partenza.

100 Valzer lento. La melodia è nel *S*, mentre il *B* si muove in parte come guida e in parte come *Cp* nello stile del XVIII sec. Le prime sedici misure formano la protasi, poi segue una proposizione incidentale di otto misure nella dominante *SOL*, quindi la chiusa è formata con la ripetizione delle otto misure iniziali. Il ritmo deve avere quel fluido corso che è proprio della forma danzante.

94

95

96

97

98

99

100

3
96

XI. Passaggio delle dita sotto e sopra

— Esercitazione indispensabile per suonare, in modo scorrevole e legato, in tutta l'estensione della tastiera. *Sotto-passaggio:* mettiamo le dita su cinque tasti bianchi attigui, indi pieghiamo lentamente il pollice nel cavo della mano, così che venga a trovarsi sotto il 3° 4° e 5° dito, ma senza piegare la mano in fuori. *Sopra-passaggio:* premere col pollice un tasto bianco e poi, passando sopra il pollice, raggiungere col 2° 3° e 4° dito il tasto vicino inferiore, indi premere anche questo. Solo dopo ripetute esercitazioni a mani separate, passeremo ai numeri seguenti.

101 Il *sotto-* e *sopra-passaggio* riesce più facile in questa Scala cromatica che abbraccia tutti i tasti. Il pollice deve cadere sempre sui bianchi. Dobbiamo esercitarci con due diteggiature. Inoltre, esercitiamoci a far la Scala anche ascendendo e discendendo per tutta la tastiera. Mani separate, lentamente poi sempre più in fretta; indi, a mani unite, maggior regolarità e buon legato.

102 Passaggio del pollice sotto il 3° dito e passaggio del 3° sopra il pollice. Esercizio come nel numero precedente. L'esecuzione è facilitata dal fatto che le mani usano contemporaneamente le stesse dita. Conservando uno stretto legato, badiamo che, durante il sotto-passaggio del pollice, il 3° dito non si alzi precipitosamente.

103 Passaggio del pollice sotto il 4° dito e passaggio del 4° sopra il pollice. Esercitazione come nei due numeri precedenti.

104 Non temere i tanti bemolli. L'uso dei tasti neri facilita molto i passaggi delle dita. Esecuzione ben legata.

105 Scala per moto retto e cioè nella stessa direzione per ambo le mani. Poichè i passaggi delle dita non avvengono contemporaneamente nelle due mani, esercitiamoci a mani separate e molto adagio, ricordando bene il punto del sotto- e sopra-passaggio, e ciò fino a quando riusciremo a eseguire quasi automaticamente.

106 La Scala si estende a due ottave. Suonare a mani separate e tante volte, fino a quando ogni mano farà bene la sua parte, così che più tardi le mani sappiano suonare assieme, anche a memoria, per tre ottave. Controlliamo sempre meglio la posizione delle mani e delle dita.

107 Se avremo suonato bene all'ottava la Scala, questa non ci presenterà più alcuna difficoltà, anche se la dovremo eseguire nella forma di Canone. Dapprima tutto con lento e regolare legato, poi più in fretta e col giusto fraseggio. Soltanto allora le due voci acquisteranno una certa qual'indipendenza che si trasmette alle mani.

108 Scala a moto contrario. Il sotto- e il sopra-passaggio non debbono avere alcuna influenza sul fraseggio: non si devono più udire. Consideriamo quest'esercizio anche come *Cp*.

109 La Scala come *Cf* nella sinistra e il *Cp* di quattro note contro una nella destra. Suonate correntemente in questo modo, anche le Scale interessano dal punto di vista musicale.

110 Incominciando e chiudendo una nuova Scala sul II grado di quella di *DO*, essa ci presenta un altro carattere melodico e la tonica è *RE*. E' il *Tono Dorico*. Dato che dei Toni Ecclesiastici (ai quali appartiene il Dorico e quelli dei num. seguenti) ci occuperemo nell'Appendice, per adesso basti ricordare il nome e l'ambito di queste tonalità.

111 La Scala che comincia e finisce sul III grado della fondamentale *DO* presenta il tono *Frigio*. Le due voci mettono successivamente questa Scala in moto contrario. La tonica è *MI*. Dal punto di vista del *Cp* è giusta la condotta delle voci? Curiamo il fraseggio di queste melodie, in modo che sia di nostro gradimento.

112 Tono *Lidio* che incomincia e finisce al IV grado della Scala fondamentale e ammette, di quando in quando, un abbassamento del suono *Si*. La tonica è *FA*. Le due voci in *Cp* si trovano quasi esclusivamente in moto contrario, quindi senza progressioni scorrette.

113 Partendo dal V grado della Scala fondamentale, formiamo la *Scala Misolidica*. Che cosa c'è da dire del *Cp* alla *m. 8*? La tonica è *SOL*.

114 Al VI grado della Scala fondamentale si trova il tono *Eolico*, dal quale (nel XVII sec.) s'è sviluppata una seconda Scala fondamentale (minore). Da quest'epoca, i due *modi fondamentali* (maggiore e minore) dominano la musica occidentale, mentre i precedenti modi ecclesiastici trovano applicazione prevalentemente nella musica sacra. Qui usiamo detta Scala per una libera imitazione di *Cp*. Tempo: dapprima a *9/Ottavi* = 120; indi raggruppando i 3 ottavi in un sol movimento a *3/Quarti-puntati* = 72.

115 Esercitazione per il sotto-passaggio del pollice e per piegare il 2° 3° e 4° dito sopra il pollice. Usare un andamento medio, suonando dapprima a mani separate, per poi accelerare man mano che la sicurezza aumenta. L'essenziale è che il sopra- e sotto-passaggio non vengano avvertiti e non disturbino il ritmo e la stabilità del legato.

116 Anche questo numero serve di esercitazione per il sotto-passaggio del pollice e per piegare il 2° 3° e 4° dito sopra il pollice. Dobbiamo esercitarci come nel numero precedente.

101

102

103

104

105

4 ♩ 60

106

4 ♩ 72

107

2 ♩ 84

108

9 ♪ 120

109

2 𝅗𝅥 = 72

110

3 ♩ = 72

cf

(#)

num. 2161 delle EDIZIONI CARRARA - BERGAMO

111

3 ♩ 84

112

6 ♪ 120

rit.

113

2 𝅗𝅥 72

114

3 ♩. 72

115

4 ♩ 96

116

2 ♩. 72

num. 2161 delle EDIZIONI CARRARA - BERGAMO

XII. Scala-Base (maggiore e minore)

—— *Le Scale diatoniche di DO maggiore e LA minore,* che formano la *base* del sistema musicale moderno, derivano (come vedremo più avanti) dai Toni Ecclesiastici. Si chiamano *diatoniche* perchè non comprendono tutti i gradi in successione di 2ᵉ minori come la Scala cromatica (tasti bianchi e tasti neri), ma sono formate, invece, da un seguito di 2ᵉ maggiori e minori (toni interi e semitoni), in base a un sistema chiamato appunto *diatonico*. Noi abbiamo già una certa quale conoscenza di queste due Scale-Base (maggiore e minore), perchè da esse è stata ricavata la materia tonale per i precedenti esercizi.

Osservando adesso più minutamente una *Scala,* la vediamo formata da 8 gradi congiunti così numerati: I - II - III - IV - V - VI - VII - VIII, e così denominati: *tonica, sopratonica, caratteristica* (o *mediante*), *sottodominante, dominante, sopradominante* e *sensibile.* In ordine d'importanza (per le loro speciali prerogative) sono: la tonica, la dominante, la sottodominante, la sensibile e la caratteristica.

Nonostante che la materia sia già stata svolta in modo esauriente nella Parte Teorica dell'INTRODUZIONE, giova ugualmente richiamarci alla memoria il carattere dei vari gradi:

a) *Tonica* - Governa, per così dire, il corso d'una composizione, facendo convergere a sè gli altri suoni; ad essa, infatti, ogni melodia ritorna e vi trova il punto di riposo tonale.

b) *Dominante* - Ha carattere di slancio e di moto, sta una 5ª sopra o una 4ª sotto la tonica e domina la tonalità. Vediamo, infatti, come tante melodie, oltre che incominciare sulla dominante, vi si soffermano nella parte centrale della composizione e cioè nel culmine melodico.

c) *Sottodominante* - Ha tendenza discendente-conclusiva e si chiama così perchè trovasi a un grado sotto la dominante, cioè a una 5ª sotto la tonica e precisamente sul IV grado della Scala. Quando studieremo la *DOTTRINA delle ARMONIE* nel Secondo Corso, comprenderemo meglio il significato di questo grado e del precedente.

d) *Sensibile* - E' il VII grado che ha tendenza risolutivo-ascendente verso l'8ª e cioè verso la tonica; da ciò il suo nome di sensibile tonale. Sta in contrasto con il IV grado che, risolvendo discendentemente sul III grado, è detto invece sensibile modale.

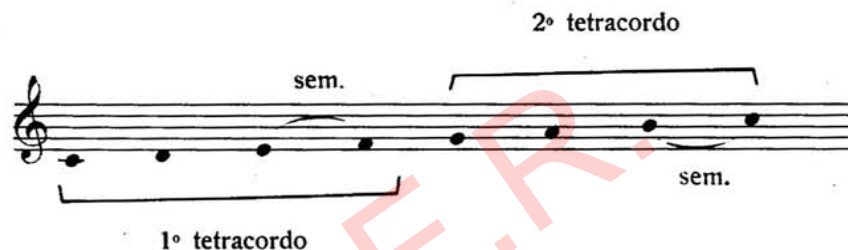
e) *Caratteristica* (o mediante) - Decide il modo a cui la Scala appartiene; modo che sarà maggiore o minore a seconda che la mediante si trovi a una 3ª maggiore o minore sopra la tonica.

117 **Scala di DO maggiore** - Si presenta formata da due tetracordi (quattro suoni consecutivi) eguali nella posizione dei semitoni: 1°) *Do - Re - Mi-Fa,* 2°) *Sol - La - Si-Do.*

2° tetracordo

sem.

sem.

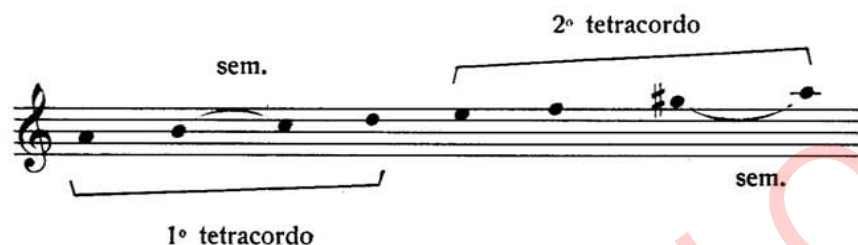
1° tetracordo

Osservando la posizione della *caratteristica* (o mediante), vediamo che questa si trova alla 3ª maggiore dalla tonica (modo maggiore). Le melodie formate sulla Scala di modo maggiore hanno un carattere aperto e generalmente producono un senso piacevole e rallegrante. Osserviamo la posizione dei semitoni e dei principali intervalli. L'arpeggiato delle *m. 5, 6* e *7,* che conferisce all'esercizio una buona varietà, si deve eseguire in forma staccata per la *m. 5* e con curve di portamento per le due seguenti. Questo arpeggiato sull'accordo perfetto tonale costituisce un buon contrasto con la Scala ascendente e discendente delle prime quattro misure. Qual'è la tonica? Qual'è la dominante?

118 Frase nella tonalità di *DO maggiore* ed è formata da un unico motivo, con il quale si imitano ambedue le voci. La relazione di *Cp* appare tanto nel moto contrario delle parti, quanto nei valori antitetici delle note: valori minori contro valori maggiori.

119 Esercizio contrappuntistico (in parte a imitazione) sulla scala di *DO maggiore.* Fin dall'inizio, e cioè dai primi 3 ottavi della *m. 1,* noi comprendiamo che il tempo è di *4/Quarti-puntati* (quindi di 12 ottavi per ogni misura), ma poteva essere indicato anche con *4/Quarti* (non puntati), considerando tutti i gruppi di 3 ottavi come altrettante terzine, ed evitando il punto di valore alle figure di 1 e 2 quarti. Scopo della esercitazione non è soltanto d'ottenere una speditezza di suoni nella Scala diatonica di *DO maggiore,* ma anche, e soprattutto, di conseguire una sicura indipendenza delle due mani; ciò che si raggiunge per mezzo della forma contrappuntistica che caratterizza il breve pezzo. Ha importanza l'esercitazione a mani separate.

120 Arpeggi nella tonalità di *DO maggiore*. Questo genere è un'eccezione per l'harmonium, perchè lo strumento non si adatta molto all'arpeggiato. Nonostante ciò dobbiamo farlo ugualmente a scopo di esercizio, per poi ritornarvi spesso nella *DOTTRINA delle ARMONIE* (Secondo Corso). Dapprima, per raggiungere la precisione ritmica, questo arpeggio lo suoneremo interamente staccato, curando che i suoni si stacchino bene l'uno dall'altro. Infine, ogni mezza misura, alterneremo ambedue i generi di tocco, accelerando l'andamento sino all'Allegro. L'arpeggio può essere indicato anche con una linea ondeggiante (serpentina verticale) davanti a un accordo, la quale avverte che i suoni devonsi toccare uno dopo l'altro, mantenendoli per la durata dell'accordo stesso (vedi ultima misura del 120-A).

121 **Scala armonica di LA minore** - Si presenta formata da due tetracordi, nei quali la posizione dei semitoni non è simmetrica: 1°) *La - Si-Do - Re,* 2°) *Mi-Fa - Sol-La.*

2° tetracordo
sem.
sem.
1° tetracordo

Abbiamo già visto in precedenza come la Scala minore esiste in tre formule differenti: *naturale, armonica* e *melodica.* Questo esercizio è riservato alla *formula armonica* che, mediante l'innalzamento del VII grado (*Sol* con il diesis), dà a questa nota il carattere di *sensibile* che deve avere. Per il fraseggio vale quanto detto al num. 117.

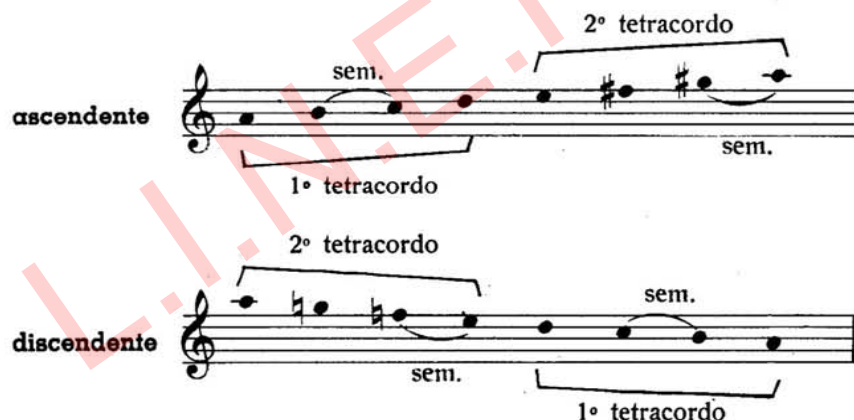
122 Motivo melodico per una breve imitazione sulla Scala minore armonica. Riuniamo 3 ottavi in un solo movimento e ne deriverà ritmicamente il tempo a *3/Quarti* con terzine, e più precisamente *3/Quarti-puntati.* La prima nota fra parentesi serve per il ritornello.

123 E' un CANONE all'8ª. Ottiene il suo buon rilievo mediante la esatta osservanza del fraseggio e del genere di tocco indicato. Le tre notine nella destra della *m. 1* servono per il ritornello.

124 Un'imitazione con motivi di Scala. Il segno di ripetizione non significa nessun ritardo ritmico, perchè tale ripetizione dev'essere aggiunta senza alcun indugio. Altrettanto dicasi per tutti gli esercizi precedenti e seguenti, che pure vanno eseguiti con il Ritornello.

125 **Scala melodica di LA minore** - La *formula melodica* è ottenuta mediante l'alterazione con diesis del VI e VII grado, ma soltanto nella forma ascendente, perchè discendendo la Scala ridiventa naturale e cioè senza alterazioni. Infatti i due diesis, usati per la Scala ascendente, sono annullati nella *m. 4* (discendente).

ascendente
2° tetracordo
sem.
sem.
1° tetracordo

discendente
2° tetracordo
sem.
sem.
1° tetracordo

Suoniamola dapprima lentamente e con le mani separate, poi con ambo le mani e sempre più scorrevolmente, applicando un buon legato. Non si devono più sentire i sotto- e sopra-passaggi.

126 E' la Scala melodica minore utilizzata contrappuntisticamente: il *Cf* (melodia data), che appare prima nella sinistra, poi nella destra, poi ancora nella sinistra, si deve mettere in rilievo mediante il *portato*; il *Cp* invece è *legato* e acquista il suo buon fraseggio in rapporto alla divisione dei motivi resi evidenti dalle curve.

127 Frammenti della Scala melodica minore utilizzati a modo di Canone in forma discendente. Tempo rapido (*Quarto-punt.* = 72/96) e giusto fraseggio rendono interessante il... gioco a rincorrersi.

128 *Imitazione* a due parti per moto contrario, combinata, con sincopi e ritardi, sulla Scala melodica minore, ascendente e discendente. Gli archi mettono in evidenza il fraseggio.

117 Do magg.

4 ♩ 72

118

3 ♩ 84

119

4 ♩. 60

120 A

120 B

121 **La min. harm.**

4/4 ♩ 72

122

3/4 ♩. 60

123

3/4 ♩ 84

124

4/4 ♩ 72

125 **La min. mel.**

126

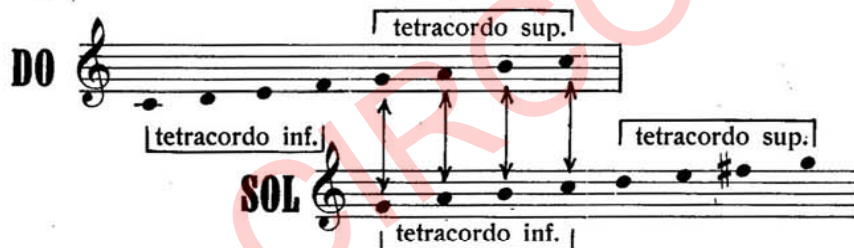
127

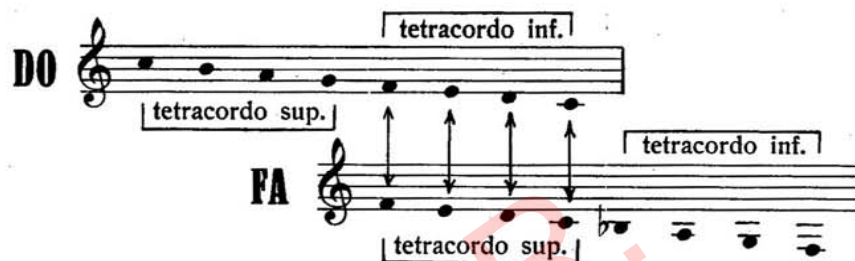
128

XIII. Trasposizioni della Scala-Base

—— Nello stesso modo in cui si può appendere *più in alto* o *più in basso* un quadro, un orologio, un almanacco, ecc. senza che gli oggetti subiscano cambiamenti di sostanza, ma soltanto di posizione, si può anche cantare *più in alto* o *più in basso* una Canzone, o suonare *più alto* o *più basso* un pezzo. Questo spostamento dell'ambito tonale si chiama *trasposizione,* ma bisogna però che gl'intervalli rimangano inalterati. Siccome le Scale, con i loro toni e semitoni, caratterizzano il modo, impareremo meglio la *trasposizione* esercitandoci a trasporre le Scale. Allora non ci riuscirà difficile cantare la Canzone e suonare il Pezzo *più in alto* o *più in basso.* Col prospetto num. 129 imprimiamo nella mente, ancora una volta, le caratteristiche della Scala di modo maggiore. Essa consta di cinque intervalli d'un tono e di due intervalli di mezzo tono. Questi ultimi si trovano fra il III e il IV grado e fra il VII e l'VIII. La caratteristica del modo tonale sta appunto nella posizione dei semitoni e in questo caso è del modo maggiore.

Abbiamo già appreso, in precedenza, come la *Scala di DO maggiore* sia scomponibile in due *tetracordi*: l'uno inferiore e l'altro superiore. E abbiamo ugualmente appreso come anche la *Scala di LA minore* (relativa di *DO maggiore*) sia pure scomponibile in due *tetracordi*: uno superiore e l'altro inferiore. Più sotto ci vengono dati due esempi con la tonalità *maggiore,* ma sono applicabili relativamente anche alla tonalità *minore.* Questa nozione dei *tetracordi* è di grande importanza e utilità pratica nella trasposizione, se pensiamo che il *tetracordo superiore* d'una Scala, pur rimanendo inalterato, può diventare *tetracordo inferiore* d'un'altra Scala. Poichè la prima nota del tetracordo superiore è la dominante della Scala da cui si parte, eccoci spiegata la ragione per cui, nel costruire le Scale diesate, si procede per 5ᵉ ascendenti.

DO — tetracordo inf. — tetracordo sup.
SOL — tetracordo inf. — tetracordo sup.

Per la trasposizione nelle tonalità bemollizzate, invece, i *tetracordi* si devono considerare in ordine discendente e quello *inferiore* della Scala-Base, la cui prima nota è la sottodominante, diventa il *superiore* della nuova Scala discendente. Da qui la ragione per cui, trasportando la Scala-Base in tonalità bemollizzate, si procede per 5ᵉ discendenti.

DO — tetracordo inf. — tetracordo sup.
FA — tetracordo inf. — tetracordo sup.

129 Ecco una dimostrazione pratica circa la *Trasposizione della Scala-Base di DO maggiore nelle tonalità diesate.* Vediamo che, procedendo per 5ᵉ ascendenti, la dominante d'una tonalità diventa tonica d'una nuova Scala. In rapporto alla tonica *DO* della Scala-Base, ogni nuova tonica viene a trovarsi, rispettivamente, alla distanza di 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7 quinte ascendenti. Su questa base anche lo sviluppo numerico delle alterazioni fisse, necessarie alla formazione dei semitoni fra il III e il IV e fra il VII e l'VIII grado, procede regolarmente da 1 a 7. Ogni diesis aggiunto è quello che innalza il VII grado della nuova Scala per farne la sensibile. In fine a ogni rigo vediamo segnate tali *alterazioni fisse* nello stesso modo in cui si pongono al principio del rigo dopo le chiavi. In virtù di ciò, queste alterazioni hanno effetto per tutti i suoni della tastiera portanti il medesimo nome.

130 Ci viene dimostrata la *Trasposizione della Scala-Base di DO maggiore nelle tonalità bemollizzate.* La successione delle 5ᵉ è discendente, cosicchè la sottodominante d'una Scala diventa tonica d'una nuova tonalità. Lo sviluppo numerico delle alterazioni fisse è analogo a quello delle tonalità diesate, ma, in ordine all'effetto, è da sapere che l'ultimo bemolle determina il semitono fra il III e il IV grado.

131 Prospetto per la *Trasposizione della Scala-Base di LA minore nelle tonalità diesate.* La progressione di 5ᵉ ascendenti è analoga a quella delle relative maggiori e così pure lo sviluppo numerico delle alterazioni fisse. Da notare, invece, che nella *Scala armonica,* l'alterazione del VII grado, benchè usata tanto nell'ascendente quanto nella discendente (quindi considerabile come fissa), non viene segnata in chiave, perchè raramente un pezzo è svolto per intero nell'ambito dell'*armonica.* Nella *melodica* poi, tanto il VI che il VII grado, portano alterazioni transitorie, pel fatto che valgono soltanto nella formula ascendente.

132 Prospetto per la *Trasposizione della Scala-Base di LA minore nelle tonalità bemollizzate.* Come per le relative maggiori, la progressione delle 5ᵉ è discendente. Pure eguale è lo sviluppo numerico delle alterazioni. Per il VI e il VII grado le alterazioni fisse e transitorie seguono le regole già esposte per le Scale minori diesate.

129

I II III IV | V VI VII VIII

DO

Tonica

Sotto D.

Dominan.

Sensib.

130

I II III IV | V VI VII VIII

DO

Tonica

Sotto D.

Dominan.

Sensib.

131

LA

I II III IV V VI VII VIII | I II III IV V VI VII VIII | VIII VII VI V IV III II I

Tonica

Sotto D.

Dominan.

Sensib.

132

I II III IV V VI VII VIII | I II III IV V VI VII VIII | VIII VII VI V IV III II I

LA

Tonica

Sotto D.

Dominan.

Sensib.

num. 2161 delle EDIZIONI CARRARA - BERGAMO

Scale di modo maggiore con diesis
disposte per moto contrario

in preparazione al **Cap. XIV**

Scale di modo maggiore con bemolli

disposte per moto contrario

in preparazione al **Cap. XV**

XIV. Scale di modo magg. con diesis

— Le *Scale di modo maggiore con diesis,* che possiamo avere mediante la trasposizione della Scala-Base, sono sette, ma in questo Primo Corso ci eserciteremo soltanto con le sei più usate, e precisamente:

133 **Scala di SOL maggiore** - E' fondata sulla dominante di *DO maggiore* e ottenuta mediante l'alterazione (diesis) del VII grado. Facciamo l'esercizio dapprima lentamente con le mani separate, poi con ambo le mani e sempre più rapidamente, conservando bene il tempo senza ritardi e senza distacchi nel passaggio delle dita.

134 Un piccolo pezzo con motivi della *Scala di SOL maggiore,* prima nella destra, poi nella sinistra. Occhio all'alternazione del tocco, legato e staccato. Al motivo di Scala nella destra *(m. 1* e *2),* la sinistra contrappone un accompagnamento armonico, mentre a quello della sinistra *(m. 3* e *4),* la destra contrappone una melodia libera.

135 **Scala di RE maggiore** - La dominante di *SOL* è il *Re*; facciamola diventare una nuova tonica e, con l'aggiunta d'un secondo diesis come s'è fatto nel num. 129, costruiamoci sopra la *Scala di RE maggiore.* Riscontrata la nuova posizione dei semitoni, facciamo gli esercizi di Scale come nel 133. Qui la nota sensibile è il *Do diesis.*

136 Un pezzo polifonico a due voci con motivi della *Scala di RE maggiore.* La sinistra espone la Scala intera, mentre la destra contrappone le stesse note con una ritmica differente.

137 **Scala di LA maggiore** - La dominante di *RE* è il *La*; facciamone una nuova tonica per la tonalità di *LA maggiore,* sulla quale dobbiamo esercitarci come abbiamo già fatto per le precedenti. La sensibile è il *Sol diesis.*

138 Piccolo pezzo di stile imitativo. Nell'ultima misura il bequadro annulla il diesis in chiave per la nota *Sol* e, come alterazione, prepara l'accordo della sottodominante, che, risolvendo alla tonica, forma la cadenza plagale di cui vedremo nel Secondo Corso.

139 **Scala di MI maggiore** - La dominante di *LA* è *Mi.* Su questa nota, diventata tonica, si basa la *Scala di MI maggiore,* la cui sensibile è il *Re diesis.* Abbiamo già osservato che le alterazioni (diesis) stanno sempre nello stesso ordine e che l'ultima di queste, sul VII grado, determina la sensibile. Per avere uno sviluppo graduato delle alterazioni, si prende sempre come base d'una nuova Scala la dominante della Scala precedente. Esercitiamoci come nel 133.

140 Le due voci sono condotte contrappuntisticamente su motivi della *Scala di MI maggiore,* dando luogo a spunti imitativi. Esercitiamoci come abbiamo fatto per le Scale precedenti, ricordando che più ci eserciteremo sulle Scale e meno difficile sarà poi l'uso delle alterazioni.

141 **Scala di SI maggiore** - Trovasi sulla dominante di *MI* e presenta cinque diesis in chiave. La nuova sensibile è il *La diesis.* Ora, avendo usato tutti i tasti neri, la mano trova una posizione più comoda, più naturale, e il passaggio delle dita diventa più facile. Soltanto con l'assiduo esercizio riusciremo a familiarizzarci l'uso dei tasti neri, in modo che la pratica delle alterazioni ci riesca facile come l'uso dei soli tasti bianchi. Esercitiamoci come nel num. 133.

142 Nella voce inferiore abbiamo come *Cf* la *Scala in SI maggiore,* e in quella superiore un *Cp* di due note contro una. Dalla *m. 5* in poi troviamo due voci contrappuntistiche con uguale diritto. Nel Secondo Corso impareremo a inserire una terza voce. Alla *m. 3* si trova un'alterazione transitoria e cioè il diesis al *Mi*; vale soltanto per quella misura, ma poichè nella seguente appare di nuovo il suono naturale, per avvertimento si usa mettere ugualmente il bequadro.

143 **Scala di FA diesis maggiore** - E' formata sulla dominante di *SI.* Occorrono sei diesis, raggiungendo così il numero dei diesis *che si trovano in pratica.* L'ultimo diesis è davanti al *Mi,* dandoci in tal modo la nuova sensibile. Se i pezzi con più di quattro alterazioni sono rari, ciò è unicamente per risparmiare posto e lavoro, perchè la tecnica viene facilitata meglio dall'uso di tutti i tasti superiori.

144 Come *Cf* nella destra è la *Scala di FA diesis maggiore,* mentre la sinistra muove in *Cp* di quattro note contro una per moto contrario. Attenzione alle due pause delle *m. 1* e *5.*

Premesso che ci siamo già impratichiti di queste tonalità, tanto quanto di quelle con meno alterazioni o addirittura senza, soltanto nel Secondo Corso comprenderemo bene quale sia la necessità di conoscere a fondo tutte le tonalità e di averne la padronanza. Altrimenti, quando vorremo muoverci liberamente nel grande regno dei suoni, i numerosi diesis e bemolli formeranno sempre dei... reticolati insormontabili.

133 Sol magg.

134

135 Re magg.

136

137 La magg.

138

139 Mi magg.

140

141 **Si magg.**

142

143 **Fa♯ magg.**

144

XV. Scale di modo magg. con bemolli

— Abbiamo visto come - prendendo, quale base d'una nuova Scala, la *dominante* della precedente - si ottenga la serie delle tonalità diesate. Prendendo, invece, quale base la *sottodominante*, abbiamo la serie delle tonalità bemollizzate. E queste sarebbero sette, ma, come già per le diesate, ci limitiamo alle sei più in uso, dato che nel Secondo Corso ci occuperemo in modo più *completo* di tutto il ciclo tonale.

145 **Scala di FA maggiore** - Partendo dal *DO*, la tonica è alla 5ª sotto e cioè sul *FA*, sottodominante di *DO*. Per avere i semitoni fra il III e il IV grado, dobbiamo abbassare il *Si* mediante il bemolle; questo, come alterazione fissa inerente alla *Scala di FA maggiore*, viene segnato in principio del rigo e ha valore fino a tanto che un bequadro non venga ad annullarlo transitoriamente e cioè per una misura. Esercitiamoci come nel num. 133.

146 Scala a modo di *Cf* nella voce inferiore, accompagnata da un *Cp* nella superiore, sul genere del num. 144. Le note della *Scala di FA maggiore* sono graficamente uguali a quelle della *Scala di FA diesis*. Quando sapremo suonare meglio, ci sarà facile eseguire in *FA diesis* un pezzo scritto in *FA naturale* e viceversa. Basta che sappiamo immaginare le rispettive alterazioni e cioè sei diesis, oppure un solo bemolle. La diteggiatura però sarà diversa nei due casi, ma, eseguendo diligentemente tutte le Scale, acquisteremo una tale abilità da poter applicare la giusta diteggiatura persino suonando a prima vista.

147 **Scala di SI bem. maggiore** - La formiamo sulla sottodominante di *FA*, che è precisamente il *Si bemolle*, e occorre aggiungere un secondo bemolle, che trova il suo posto davanti al *Mi (Mi bem.)*, il quale, a sua volta, diventa così la sottodominante della nuova tonalità. Esercitiamoci con la stessa accuratezza come per il num. 133.

148 Qui abbiamo un Canone alla 5ª sotto, cioè alla sottodominante di *SI bem.* con motivi di Scala. Appena sapremo suonarlo con sicurezza, applicando automaticamente la diteggiatura, dovremo accelerare l'andamento sino a 120. Quel *Re* fra parentesi serve per il Ritornello.

149 **Scala di MI bem. maggiore** - Parte dalla sottodominante di *SI bem.* che è *Mi bem.* e occorre un altro bemolle. Questo va posto sul *La*, abbassandolo al *La bem.*, e per mezzo di quest'altra alterazione la nuova *Scala di MI bem. maggiore* si distingue dalla precedente, e ciò riconosciamo appunto nel vedere le alterazioni in chiave. L'alterazione decisiva si trova però sempre all'ultimo posto *(La bemolle)*. Esercitiamoci come nel num. 133.

150 Da eseguirsi, dapprima, con un andamento a *6/Ottavi* (cioè con un ottavo per movimento) e poi, riunendo 3 ottavi a 72, con il tempo *2/Quarti-puntati*, cioè più in fretta. Qui abbiamo un Canone alla dominante. Nelle *m. 2* e *3* si trovano delle alterazioni transitorie, che hanno solo validità per quelle misure. La fine del Canone va suonata con un *rit.* In seguito troveremo annullate soltanto quelle alterazioni che avranno determinato una modulazione nel collegamento armonico. Le notine piccole della *m. 1*, si eseguiscono solo col Ritornello.

151 **Scala di LA bem. maggiore** che viene formata sulla sottodominante di *MI bem.* Dobbiamo aggiungere un 4º bemolle e precisamente per la nota *Re*, onde portare gl'intervalli di semitono al posto giusto. Esercitiamoci sempre come per il num. 133.

152 Studietto identico al num. 138, ma trasposto d'un mezzo tono sotto e con altra diteggiatura. Qui l'alterazione, che nell'ultima misura prepara l'accordo alla sottodominante, è data dal bemolle.

153 **Scala di RE bem. maggiore** - Come si chiama la sottodominante nella *Scala di LA bem. maggiore*? Osserviamo quanto s'è detto per il num. 130. Il *Re bem.* diventa tonica e su di essa formiamo la *Scala di RE bem. maggiore*. Esercitiamoci come nel num. 133.

154 La sinistra espone la Scala intera, mentre la destra contrappone le stesse note con ritmica differente e con le prime due note a valore aumentato. E' il num. 136 trasposto mezzo tono sotto.

155 **Scala di SOL bem. maggiore** - Ci è mostrata dal prospetto delle Scale (num. 130), nella settima riga. Osserviamola bene questa Scala e vedremo che il IV grado è il *Do bem.*; suono che viene a trovarsi sul tasto *Si*, del quale è l'enarmonico.

156 Studietto interessante dal lato ritmico, perchè nell'una e nell'altra voce, che sono melodicamente indipendenti, troviamo sincopi e ritardi. Individuare bene le une e gli altri è un esercizio molto utile.

Vediamo così come, anche procedendo per sottodominanti, siamo arrivati alla conclusione del ciclo tonale dei bemolli, nello stesso punto dove si conclude il ciclo dei diesis, vale a dire al *Sol bem.* che è l'enarmonico di *Fa diesis*. Ora abbiamo imparato a conoscere, e speriamo anche a suonare correntemente, le Scale in *modo maggiore* più usate.

145 **Fa magg.**

4
72

146

4
72

cf

147 **Si ♭ magg.**

4
72

148

3
84

149 **Mi♭ magg.**

rit.

150

151 **La♭ magg.**

152

rit.

153 Re ♭ magg.

154

155 Sol ♭ magg.

156

Scale di modo minore con diesis
disposte per moto contrario

in preparazione al **Cap. XVI**

Scale di modo minore con bemolli
disposte per moto contrario

in preparazione al **Cap. XVII**

XVI. Scale di modo min. con diesis

— Avendo già imparato a conoscere queste Scale nei num. 121/128 ripetiamoci le spiegazioni e suoniamo anche le Scale 121 e 125. Osservando i prospetti 130 e 131 imprimiamoci ancor bene nella mente le proprietà delle due *Scale di modo minore,* cioè la posizione dei semitoni; indi, procedendo anche qui per dominanti (cioè di 5ª in 5ª, ascendente per i diesis e discendente per i bemolli), passiamo alla formazione delle nuove Scale, eseguendole con ordine e cura come al num. 133. Sono così presentate: *m. 1* armonica ascendente, *m. 2* e *3* melodica ascendente e discendente, *m. 4* armonica discendente; la *m. 5* contiene l'accordo tonale in forma melodica e la *m. 6* serve di chiusa.

157 **Scala di MI minore** - Partiamo dalla dominante di *LA* e formiamo la *Scala di MI minore,* la quale ha un'unica alterazione in chiave come la relativa maggiore, e cioè il *Fa diesis.* Nella formula melodica ascendente abbiamo poi due alterazioni al VI e VII grado, ma sono transitorie perchè abolite nella discesa.

158 Piccolo pezzo contrappuntistico in *MI minore* con motivi di Scala. Anche se la nota sensibile nella tonalità minore ci appare elevata con alterazione, tale elevazione (come anche l'alterazione del VI grado) è transitoria e perciò non è segnata nelle alterazioni in chiave. Come abbiamo appreso più sopra, nella tonalità di *MI minore* resta fisso soltanto un diesis e questo si trova, come per il *SOL maggiore,* sulla nota *Fa,* elevata a *Fa diesis* in tutte le posizioni. Perciò *MI minore* e *SOL maggiore* stanno in rapporto di *relatività.* Ricordiamoci sempre che le tonalità con le stesse alterazioni in chiave si chiamano *relative.* Quindi il *MI minore* è il *relativo minore* di *SOL maggiore* e la sua fondamentale si trova a una terza minore sotto il *Sol* come il *La* rispetto al *Do.*

159 **Scala di SI minore** - Prendendo la dominante di *MI minore* e rendendola tonica d'una nuova Scala, formiamo la *Scala di SI minore* (vedi num. 131). Osservare bene la posizione dei semitoni nelle due formule, armonica e melodica. Quali sono, in questa Scala, le alterazioni fisse? Quali le alterazioni transitorie? Di quale Scala maggiore è relativo il *SI minore*? Esercitarsi fino a raggiungere piena sicurezza.

160 Questo pezzo l'abbiamo già conosciuto al num. 128, dov'è scritto in *LA minore.* E' un'imitazione a due parti per moto contrario, combinata con sincopi e ritardi sulla Scala melodica minore, ascendente e discendente. La notina fra parentesi serve per il Ritornello.

161 **Scala di FA diesis minore** - Il terzo diesis si trova esattamente allo stesso posto come nella *Scala di La maggiore,* e quindi la tonalità di *FA diesis* è la relativa minore di *LA maggiore.* Queste cognizioni riguardanti la relatività fra maggiore e minore ci saranno assai utili nel Secondo Corso con la *DOTTRINA delle ARMONIE.*

162 E' come il num. 122, ma trasposto d'una terza minore sotto. Riunendo 3 ottavi in un sol movimento, cioè a modo di terzine, la misura contenente 9 ottavi diventa di *3/Quarti-puntati.*

163 **Scala di DO diesis minore** - Mediante le indicazioni del prospetto 131, si costituisce questa Scala, che è la relativa minore della *Scala di MI maggiore.* Ci siamo di nuovo familiarizzati con i 4 diesis e le nostre dita si sentono più a posto in questa posizione.

164 Piccolo pezzo polifonico con motivi di Scala. La *m. 1* presenta la tonalità di *DO diesis minore,* la *2* il relativo maggiore, la *3* riconduce al minore, la *4* passa alla dominante e, mediante l'alterazione *MI diesis,* prepara la sottodominante della *m. 5,* che volge alla fine senza più toccare la dominante. Per ottenere sviluppo musicale, anche nel più piccolo pezzo, debbono apparire le forze vitali nella Scala.

165 **Scala di SOL diesis minore** - Il prospetto 131 dà schiarimenti anche sulla costruzione di questa Scala. Qui dobbiamo però applicare, per la prima volta, il doppio diesis, che eleva la nota *Fa* d'un tono intero e cioè d'una 2ª maggiore. Quindi il *Fa doppio diesis* è enarmonico col *Sol naturale.* Possiamo chiederci subito: perchè scrivere così complicatamente? Ma la risposta è facile: anche nella nostra lingua scriviamo certe parole molto complicate per riconoscerne meglio l'origine e il significato. Così avviene pure nella grafia musicale.

166 Un CANONE all'8ª, con un fraseggio al relativo *SI maggiore* nelle *m. 4* e *5.* Incominciamo l'esercizio con un tempo a *6/Ottavi,* per passare, più tardi, a quello di *2/Quarti-puntati* = 60; al num. 127, dov'è scritto in *LA minore,* abbiamo già conosciuto questo Canone.

167 **Scala di RE diesis minore** - Il doppio diesis, che questa volta si trova presso il *Do,* ci è già noto. Come abbiamo detto, troveremo poche Scale con così numerose alterazioni e con grafia così complicata; però dovremo esercitarci anche in queste, se vogliamo essere ben orientati nel complesso delle tonalità.

168 Come struttura armonica, è simile al 164. Con questo esercizio abbiamo esaurito il semicerchio verso destra (tonalità diesate), sempre basandoci sulla dominante e cioè procedendo per 5ᵉ ascendenti.

157 **Mi min.**

harm. mel. harm.

158

rit.

159 **Si min.**

harm. mel. harm.

160

161 Fa# min.

harm. mel. harm.

4/72

162

3/60

163 Do# min.

harm. mel. harm.

4/72

164

4/72

rit.

165 Sol # min.

harm.

mel.

harm.

166

167 Re # min.

harm.

mel.

harm.

168

rit.

num. 2161 delle EDIZIONI CARRARA - BERGAMO

XVII. Scale di modo min. con bemolli

—— Ora torniamo al punto di partenza: la *Scala-Base di LA minore!* Ripetiamola con il 121 e il 125 e, osservando la struttura interna, cerchiamo la sottodominante, sulla quale formeremo la prossima Scala in tonalità minore, e così via, finchè avremo compiuto anche il semicerchio di sinistra con le tonalità minori bemollizzate. Ad eccezione della *m. 5* nel 169, anche le seguenti Scale si presentano come quelle diesate.

169 **Scala di RE minore** - Per formarla basta l'unico bemolle della sua relativa maggiore. Il diesis al *Do* nella *m. 1* e nella *m. 5* (Scala armonica), viene considerato come transitorio e ha soltanto la durata d'una misura. D'ora innanzi ometteremo i bequadri che non sono necessari (quelli che servono soltanto per avvertimento), salvo i casi in cui l'ultima nota d'una misura appare cromaticamente cambiata nella prima della seguente. Confrontiamo l'ordine delle note di questo esercizio con quello del num. 167.

170 E' lo stesso pezzo come al 164 e 168, ma a una 2ª minore (rispettivamente) sopra il 1° e sotto il 2°, ben inteso con altra diteggiatura. Attenzione al *rit.* dell'ultima misura, dopo il Ritornello.

171 **Scala di SOL minore** - Usando un 2° bemolle, da porsi davanti al *Mi,* abbiamo le alterazioni per la *Scala di SOL minore* e aggiungeremo poi ancora un diesis al *Fa* per alzarlo come sensibile, ma questo soltanto nella *m. 1* e nella *m. 4* e cioè nella formula armonica. Nelle *m. 2* e *3* della melodica, sappiamo che le alterazioni del VI e VII grado sono soltanto ascendenti. Qual'è la Scala magg. relativa?

172 Tre motivi contrappuntistici che, dalla *m. 3* in poi, si imitano liberamente. Della *m. 5* ritardiamo un pochino la seconda metà, per ricominciare da capo *a tempo*. Ma questo è da farsi quando saremo in grado di suonare il pezzo con andamento perfetto. In seguito (nei nostri esercizi), anche se non è indicato, potremo applicare spesso il *rit.,* purchè sia corrispondente alla natura del movimento che s'avvia alla fine e crea una separazione tra due periodi.

173 **Scala di DO minore** - Formiamola sulla sottodominante di *SOL,* poi confrontiamola una volta, tanto per cambiare, con la *Scala-Base di DO maggiore* (117). La diteggiatura è la medesima. Ricordiamoci però della differenza nella melodica. Poi confrontiamo anche la *Scala di DO minore* con la relativa maggiore di *MI bemolle* (149).

174 Un CANONE all'8ª da eseguirsi, prima, in sei movimenti, poi in due con 3 ottavi ciascuno, e cioè con il tempo a *2/Quarti-puntati.*

175 **Scala di FA minore** - Basandoci al 132, formiamola sulla sottodominante di *DO*: tonalità minore relativa di *LA bem. maggiore.* Poi ricordiamo le alterazioni transitorie della formula melodica ed esercitiamoci secondo le regole già conosciute.

176 Pezzo sul genere d'un CANONE che, nelle *m. 3* e *4,* modula alla tonalità maggiore relativa, per ritornare poi a quella di partenza. Tali modulazioni le abbiamo osservate in quasi tutti i nostri esercizi. Alla lunga non può bastare il materiale (suoni) d'una Scala e, per apprezzarlo meglio, occorre toccare anche quello d'altre Scale più o meno vicine. Qual'è la tonica di questo esercizio?

177 **Scala di SI bem. minore** - La sottodominante di *FA minore* è *SI bemolle* e su questa s'eleva la nuova Scala (132). Ora abbiamo impiegato tutti i cinque tasti neri, e ciò rappresenta la posizione più comoda per le mani e per le dita. Osserviamo anche, in via di paragone, la Scala maggiore relativa *(RE bemolle)* e suoniamola alternandola con questa. E' un'esercitazione molto utile.

178 Un'imitazione con figure di 9 ottavi, ma che però, sin dall'inizio, suoneremo lentamente con un tempo a *3/Quarti-puntati* = 60, cioè con 3 ottavi ogni tempo. La nota fra parentesi serve per il Ritornello.

179 **Scala di MI bem. minore** - Con questa Scala, che porta sei bemolli in chiave, abbiamo terminato anche il semicerchio (verso sinistra) di 5ª in 5ª discendente, e cioè per sottodominanti.

180 E' lo stesso esercizio come il num. 158, ma trasposto di mezzo tono sotto; cioè in *MI bem. minore,* anzichè *MI naturale minore.*

Ora dobbiamo imprimerci bene nella mente le varie alterazioni in chiave e la loro disposizione e ricordiamoci anzitutto a quali tonalità, maggiori o minori, esse appartengono. Ricordiamoci anche quanti diesis e bemolli occorrono per trasporre un pezzo (che si trova nella tonalità-base del prospetto 117) d'una 2ª minore sotto o sopra, d'una 2ª maggiore sotto o sopra, d'una 3ª minore, d'una 3ª maggiore, d'una 4ª giusta e d'una 4ª eccedente sotto o sopra. Se cercheremo di fermare bene la nostra attenzione sul procedimento delle *trasposizioni tonali* e, soprattutto, di sviluppare sempre meglio la nostra comprensione e la nostra esercitazione (senza stancarci) intorno alle stesse, il profitto sarà presto notevole e sempre più efficace per i nostri studi.

169 **Re min.**

harm. mel. harm.

170

rit.

171 **Sol min.**

harm. mel. harm.

172

a tempo *rit.*

173 Do min.

4 — 72

harm.

mel.

harm.

174

6 2 — 120 60

a tempo

rit.

175 Fa min.

4 — 72

harm.

mel.

harm.

176

3 — 72

a tempo

rit.

177 **Si ♭ min.**

harm. mel. harm.

4 / 72

178

3 / 60

(a tempo) *rit.*

179 **Mi ♭ min.**

harm. mel. harm.

4 / 72

180

4 / 84

num. 2161 delle EDIZIONI CARRARA - BERGAMO

XVIII. Esercizi di Terze e Seste

— Con questi esercizi di 3e e 6e svilupperemo una preparazione che ci sarà molto utile per l'esecuzione dei pezzi a più voci.

181 Esercizio di 3e a due per due, legate da curve di portamento. Il fraseggio deve risultare chiaro, rubando il distacco alle note che cadono sui tempi deboli. Dalla dottrina del *Cp* sappiamo che nei rigidi temi a più voci (parti), sono permesse soltanto le parallele in 3e e 6e. Perciò quelle voci così condotte si devono eseguire correntemente, come le Scale, con una sola mano. Ciò raggiungeremo suonando a mani separate, prima con andamento Adagio e poi aumentando sino all'Allegro.

182 Lo stesso esercizio come il precedente, ma in tonalità minore. Per ricordarci bene le alterazioni in chiave, suoniamo una volta in senso ascendente e discendente la Scala armonica di *DO minore*. Ora anche il pollice deve familiarizzarsi coi tasti neri.

183 In questo esercizio dobbiamo impiegare l'intera mano, e si deve fare in modo che questa avanzi con sicurezza e uniformità. Suoniamolo osservando dapprima il fraseggio e in seguito facciamolo con andamento più rapido e con un rigoroso legato.

184 Dobbiamo suonare anzitutto la *Scala armonica di DO minore*; quindi provare a trasporre l'esercizio 183 a una 3a minore sotto: in *LA maggiore* con tre diesis. Esercitiamoci bene nelle Scale; allora anche l'esercizio in 3a (con la stessa diteggiatura) non riuscirà più difficile. Questo numero a una 3a min. sotto, dà il *LA minore* che è senza alterazioni in chiave. Suoniamo l'esercizio anche in questa tonalità.

185 Esercizio per la doppia sostituzione muta delle dita, che deve avvenire senza inconvenienti e con un rigoroso legato.

186 L'incrociare delle dita, passando sotto e sopra per 3a, esige una esercitazione diligentissima. Soltanto quando sapremo suonare correntemente a mani separate, potremo ricominciare con ambo le mani.

187 L'uso dei tasti neri nelle successioni delle 3e implica una diligente preparazione, sia per la sostituzione muta e sia per i passaggi delle dita; in questi esercizi s'è evitato l'uso del pollice sui tasti neri, ma dobbiamo sapere che tale uso non è errato; anzi, in molti casi, è consigliabile e applicabile per ottenere un legato più fluido.

188 Questo esercizio in tonalità min. è impostato sul sopra-passaggio delle dita, sia nella parte ascendente e sia nella parte discendente. Attenzione che tali passaggi avvengano senza interruzione di suono.

189 Esercizi per 3e a moto contrario, quindi con diteggiatura identica per ambo le mani. Lo scopo ginnico, che è quello di aumentare la forza e l'agilità delle dita, non sarà completamente raggiunto se non quando la continuata ripetizione ci faccia sentire la stanchezza delle mani. Da eseguirsi prima legato, poi portato e staccato.

190 Questo esercizio è simile al num. precedente, ma, poichè è impostato nel modo minore, esige un'analoga tecnica di studio. Attenzione ai passaggi delle dita e al *rit.* nelle misure di chiusa.

191 Ecco un buon esercizio di 6e da eseguirsi soltanto a mani separate. Richiedendo una discreta apertura delle dita, rappresenta una ginnastica molto importante e fruttuosa nei riguardi dell'agilità.

192 Anche quest'altro esercizio di 6e è soltanto per le mani separate. Presenta movimenti abbastanza complicati, con passaggi delle dita sotto e sopra. Richiede una buona e accurata esercitazione.

193 Oltre l'applicazione ginnica dei precedenti esercizi, ha un certo qual valore musicale. Qui abbiamo, infatti, un *Cp* a due voci. Nel rigo superiore sta il *Cf* (accompagnato da 6e parallele) e nell'inferiore il *Cp* di quattro note contro una, in forma di basso continuo.

194 Esercizio di 3e e 6e alternate. Nell'eseguire questo e i tre num. precedenti, si noti che l'osservanza del fraseggio facilita molto la diteggiatura; l'impercettibile pausa alla fine della frase, permette e favorisce il cambiamento in gruppo delle dita. Ricordiamolo sempre!

195 Dopo la serie di esercizi ginnici, ecco una breve CANZONE POPOLARE, nella quale il movimento di 3e e di 6e è perfettamente conforme allo stile. Oltre ai segni fraseologici, con la terminologia che già abbiamo appresa nella parte teorica, viene indicato anche il colorito. La gradazione di forza sia regolata con la scelta dei registri, con l'uso della ginocchiera *cresc.*, oppure, meglio ancora, col registro *Espressione*.

196 NINNA NANNA, popolarissima berceuse di *Giovanni Brahms,* il celebre autore d'innumerevoli opere musicali, sinfoniche e da camera, morto a Vienna nell'Aprile 1897. Il pezzo consta di due parti: ascesa melodica *(m. 1-8)* e discesa melodica *(m. 9-16)*. Vi predomina il movimento delle 3e, sostenuto da un sobrio accompagnamento armonico.

181

182

183

184

num. 2161 delle Edizioni Carrara - Bergamo

185

186

187

188

189

190

rit.

191

etc.

etc.

4

72

192

4

60

193

cf

etc.

4

72

194

4

72

195

p *mp* *rall.*

196

Giov. Brahms (1833-1897)

XIX. Esercizi preliminari per la Polifonia

— Nel lasciare le composizioni a due voci per quelle a tre, è necessaria una preparazione molto accurata, perchè le dita guadagnino tutta la scioltezza indispensabile per il buon rilievo delle varie voci. Nei seguenti esercizi, quindi, ogni mano dovrà eseguire due voci unite, con passaggi sotto e sopra, con sostituzione sonore e mute, curando che, nel fraseggio, ogni voce abbia la sua precisa fisionomia. Da qui l'importanza della diteggiatura segnata, alla quale bisogna attenersi scrupolosamente, perchè la mano e le dita acquistino sicurezza di movimento; da qui la necessità di ripetere ogni esercizio con paziente cura.

197 Un'imitazione alla 5ª - a) in *DO maggiore,* b) trasportata in *RE bem. maggiore* e c) in *RE maggiore* - con la quale dobbiamo esercitarci soltanto a mani separate. Lo spunto tematico consta di tre suoni ascendenti che, di grado in grado, si ripetono varie volte. Queste figurazioni si chiamano *progressioni,* che, impiegate con giusta misura, sono un mezzo pregevole per rendere più comprensibile un motivo. Si devono usare spesse volte a scopo d'esercizio, mentre nella composizione musicale una ripetizione di seguito può esser fatta al massimo tre volte. Guardiamo dove si trovano progressioni nei precedenti numeri.

198 Anche qui esercitiamoci sempre a mani separate; dapprima con tempo a *6/Ottavi* = 120 e più tardi con *2/Quarti-puntati* = 60-84. Attenzione al restringimento delle dita e allo strisciamento del 1° e del 5° nelle *m. 3* e *4*: del 1° nella destra e del 5° nella sinistra.

199 E' fatto per il sopra-passaggio del 2° dito e per il sotto-passaggio dal 1° al 2°, così che la destra deve suonare spesso, per notevoli tratti, la 2ª voce e la sinistra la 3ª voce. Anche mancandoci una guida, è di grande vantaggio trasportare questo esercizio e i seguenti (fino al 202), d'una 2ª maggiore e minore, sotto e sopra, cercando la diteggiatura che sarà differente in ogni trasposizione. Le nozioni acquisite da soli sono un patrimonio più durevole di quelle comunicate da altri.

200 Per eseguire il buon legato dell'harmonium e dell'organo, la sostituzione muta delle dita costituisce il mezzo più importante. La si deve saper fare non solo con i valori lunghi, come in questo esercizio, ma anche con i brevi; ciò che si può raggiungere soltanto mediante pazienti e ripetute esercitazioni.

201 Qui abbiamo dei sotto- e sopra-passaggi poco usati e precisamente quelli del 4° e del 5° dito, che si possono considerare diteggiature... artificiali; sono cioè sotto- e sopra-passaggi piuttosto difficili, ma in taluni casi assolutamente inevitabili. Ragione per cui questo esercizio va curato pazientemente e minuziosamente.

202 Lo strisciare in giù e in avanti interessa anzitutto il pollice, ma non esclude in certi casi il mignolo, specialmente nelle mani piccole. Come già abbiamo osservato al num. 194, la diteggiatura influisce fortemente sul genere del fraseggio e specialmente del tocco. La fine d'una frase offre l'occasione di raggruppare diversamente le dita; per esempio: lo staccato ammette le *8*ᵉ con il 1° e il 5° dito.

203 Esercizio (da farsi sempre a mani separate) per la sostituzione delle dita e il sopra-passaggio del 2° dito per ambo le mani e il sotto-passaggio del 1° dito nella mano sinistra.

204 Qui impariamo a rilevare l'entrata, in contrattempo, d'una 2ª voce sullo stesso suono e quindi sullo stesso tasto: il suono subentrante più tardi, dev'essere ribattuto (vedi *m. 1, 5, 10*). E' una frase a 4 voci, senza che queste appaiano contemporaneamente nemmeno una volta sola. Il *S* incomincia con un *Cf* (tema o melodia principale), mentre il *C* contrappunteggia. Dalle *m. 5* e *9* il *T* e il *B* ripetono, con uguale tecnica, lo stesso motivo, dopo del quale il *C* inizia il tema e il *S* imita alla 4ª nella misura seguente. Alla fine di questo duetto, il *B* subentra col tema e, per accentuare meglio l'entrata, con un quarto di ritardo. La stessa cosa fa il *T* a una 5ª sopra nella misura seguente. Nelle ultime tre misure, il tema viene ancora ripetuto dal *B,* mentre il *S* e il *C* riposano sopra un suono fermo. Questa piccola frase per coro offre l'occasione di ricordare l'insegnamento dei ritardi. Guardiamo dove appare un ritardo libero. E inoltre, per la dinamica, vediamo dove, con un *cresc.* o un *dim.,* si potrebbe rendere più espressivo il pezzo.

205 E' un breve dialogo fra le due mani; queste, cioè, si alternano un piedino ritmico discendente che è formato da quattro suoni. Agli effetti del *Cp,* quantunque le parti in movimento siano tre, il pezzo può essere qualificato a due voci soltanto. Perchè?

206 Anche questo pezzo, che nel movimento è analogo al precedente, diventa a tre voci nelle ultime quattro misure, perchè è in quelle misure soltanto che le voci (parti) si muovono indipendentemente.

207 In questo esercizio il movimento delle 3ᵉ passa alla sinistra. E' svolto con criteri analoghi ai precedenti, ma con una serie di spunti frazionati sotto la melodia, pressochè continua, della destra. Osservando i segni per la gradazione di forza e di movimento, questo breve pezzo acquista maggior espressione.

208 E' un Piccolo Scherzo di carattere imitativo; bisogna quindi suonarlo leggermente mosso. Altri pezzi a due voci, fra i precedenti, si potrebbero trasformare in esercizi come questo, a condizione però che le voci vi siano condotte per moto contrario. Basterà aggiungere una 3ª inferiore ora all'una ora all'altra voce, oppure a entrambe.

197 a)

b)

c)

198

199

200

201

202

etc.

etc.

203

204

cf

2

60

205

3

84

206

4

72

207

p *mf* *p*

rit. *a tempo* *cresc.* *dim.* *rit.* *pp*

208

rit.

num. 2161 delle EDIZIONI CARRARA - BERGAMO

XX. Composizioni a tre voci

— Ora eseguiremo, realmente e insieme, tre voci indipendenti, delle quali ciascuna ha gli stessi diritti ... parlamentari. Con ciò non è detto che tutte tre debbano avere contemporaneamente la stessa importanza. Se una voce ha da dire qualcosa di notevole (motivo o tema), le altre debbono rimanere zitte (per così dire, in stato di ascolto) e soltanto quando quella voce ha finito di esprimersi subentra la seconda, poi la terza, che inquadrano diversamente il pensiero su altri intervalli.

Con lo sviluppo dei pezzi, le didascalie illustrative richiedono più riferimenti. E' necessario quindi applicare un espediente che permetta di individuare rapidamente le misure citate. A tale scopo ogni rigo è contrassegnato da una lettera alfabetica. Così torna immediato il numerare mentalmente le misure d'ogni rigo e d'individuare la misura accennata nella didascalia mediante l'indicazione *A-1, B-3, C-4,* ecc. L'indicazione delle voci (parti), per maggior rilievo, viene fatta con lettere in neretto.

209 Il **S** prende la parola e abbozza un breve concetto (motivo) e il **C** aderisce rispondendo alla sottodominante. Il **S,** con voce elevata e sempre più insistente, ripete ancora per due volte il suo motivo e il **C** lo segue. Finalmente anche il **B** prende posizione nella chiusa, dando forma a uno svolgimento tematico. La struttura formale di questa composizione si fonda su base armonica più che contrappuntistica.

210 Nella prima metà non si rileva alcun motivo conduttore e le tre voci, con ordine contrappuntistico e orientate verso il **B,** passano modulando dal *LA minore* al *DO maggiore*. Indi il **S** enuncia un motivo nella *m. 5,* al quale il **C** risponde con un'imitazione alla tonica, mentre il **B** eseguisce un movimento ricco d'armonia e secondo le regole del *Cp.* Una cadenza chiude il pezzo, il quale è omofono più che polifono.

211 Piccola composizione dal titolo *La Filatrice*. Gli ottavi non rappresentano una melodia, ma soltanto le note di volta d'un suono armonico, e perciò non possiamo parlare di vere e proprie melodie. La caratteristica del pezzo vien posta in evidenza mediante un andamento mosso, quindi dal Quarto = 84 segnato, bisognerebbe raggiungere il Quarto = 120. Esercizio ottimo per l'indipendenza del fraseggio.

212 Il **S** incomincia con un motivo di Scala (tetracordo discendente), al quale risponde il **C** con un'imitazione alla sottodominante e il **B** alla dominante nella *m. 3.* Nella *m. 4* il **C** introduce un nuovo motivo, al quale rispondono, associandosi, dapprima il **S** e finalmente anche il **B** nella *m. 8.* Dopo di che il motivo subisce, da parte delle tre voci, un piccolo cambiamento per causa d'un ritardo; finchè nella *m. 13* riappare col **C** ancora il primo motivo e forma la chiusa. Anche se questo breve pezzo si presenta polifono con carattere imitativo, non lo possiamo definire tematico, per il fatto che i suoi motivi sono troppo brevi. Alla piccola composizione s'addice molto meglio la vecchia qualifica di stile mottettistico del XVI e XVII secolo.

213 E' nel tono di *RE minore*, relativo del precedente *FA maggiore*. Riguardo alla forma e allo stile, anche per questo pezzo vale quanto s'è detto per il numero precedente. Qui vediamo, per la prima volta, una novità nella notazione: benchè il rigo inferiore, come al solito, contenga la parte della sinistra, si richiede che la 2ª voce, entrante nella *m. 2,* venga suonata dalla destra. Questa ha ... tempo disponibile e rende più facile, per un breve tratto, l'esecuzione della sinistra, la quale eseguirà poi in seguito *(m. 4)* le due voci insieme.

214 E' un pezzo tematico. Osserviamo il tema: consta della testa *(A-1/2),* che è formata dalla ripetizione del primo motivo di 4ᵉ. Le *A-3/4* formano l'aggiunta. La risposta con imitazione all'8ª entra già sull'aggiunta della *A-4*. Non apporta nessuna tensione e non fa che ribadire il tema portato dal **C.** Nella *A-7* il tema del **S** appare alla dominante. Ora la ... discussione diventa movimentata. Alla *B-2* il **C** prende di nuovo la parola e presenta il tema alla 3ª sopra (questa è la dominante del relativo maggiore), dopo di che il **B** alla *B-6* risponde alla 3ª sotto. Dalla *B-8* in poi, si susseguono rapidamente le entrate dei temi: il **C** e il **B** alla *B-9* e il **S** alla *C-1.* Una tale vicinanza si chiama stretto. Qui le voci si fanno sentire contemporaneamente, ma il **B** pone fine a questo accavallamento; alla *C-4* esso ha occupato un posto fisso sulla dominante (pedale), e ora si tranquillizzano anche le altre voci, finchè alla *C-8* approdano pacificamente alla tonica. Il **S** s'aggrappa energicamente alla tonica, mentre il tema vien ripetuto ancora dal **B** accompagnato dal **C.** Suonando per la prima volta questo pezzo incontreremo delle difficoltà piuttosto rilevanti. Si tratta di tre voci condotte indipendentemente l'una dall'altra e che hanno ciascuna il proprio fraseggio. Nella destra si trovano riunite il **S** e il **C.** Osservando scrupolosamente la diteggiatura, dobbiamo suonare dapprima con la sola destra, finchè questa ha raggiunto la massima sicurezza. Ma la fatica sarà ricompensata; il nostro repertorio s'arricchirà d'un pezzo che più tardi potremo suonare sull'organo come Interludio o Graduale.

215 Quanto ci deve sembrare facile questo piccolo pezzo composto a modo di *Canzone!* Veramente ha soltanto due voci: la melodia del **S** *(Cf)* viene accompagnata da un *Cp* formato unicamente di 3ᵉ. Fraseggio: nelle *m. 1-4* ascesa melodica, nelle *m. 5-8* culminante al tono relativo e nelle *m. 9-12* discesa che riconduce alla tonica.

216 Il **S**, nelle *A-1/2*, presenta un motivo conduttore, che ben presto viene accolto dal **C** nelle *A-5/6*, indi dal **B** nelle *B-3/4*. Un *Cp*, ritmicamente contrastante, conduce un motivo attraverso l'intero pezzo, mentre una voce accompagna la melodia principale (nota contro nota), anche con 3ᵉ e 6ᵉ per moto retto. Questo pezzo si basa sulla forma di CANZONA. Abbiamo l'ascesa nelle *A-1/4*, la culminante nelle *A-5/B-6*, e la discesa nelle *C-1/7*. Suonando assieme due sole voci e precisamente **S** e **C**, **C** e **B** e infine **S** e **B**, controlliamo i rapporti contrappuntistici. Ciò che conta, è il fatto che tutte le voci si trovino in giusto rapporto contrappuntistico con la voce bassa del momento.

217 Un breve tema imitativo; affinchè anche la sinistra si eserciti nel suonare a due parti. Dopo un passaggio attraverso tutte le voci, il primo motivo vien rilevato da un secondo, col quale il **S** entra già alla fine della *m. 2*. Dovremmo incominciare a suonare a memoria questi brevi pezzi, per aver sempre pronto un piccolo repertorio di versetti e ciò fino a quando non saremo in grado d'improvvisarli.

218 Le prime sei misure presentano una progressione, variata nelle *m. 5-6*, e le ultime quattro misure formano la cadenza finale. Il *Cf*, della Scala, è affidato al **B** e viene accompagnato in 3ᵉ dal **C**. Il *Cp* è dato dal **S** con la sua libera formazione di parecchi ritardi. Perchè questi ritardi, nelle *m. 2, 4* e *6*, sono da considerare liberi, benchè esista in precedenza il suono ritardato?

219 Anche qui il *Cf* si trova nel **B**, in contrasto col **T** che, con ritardi e sincopi, rappresenta il *Cp*. Il **C** costituisce l'esecuzione in 3ᵉ del *Cf*. Dalla *m. 5* in poi, il *Cf* passa al **S** e il **B** contrappunteggia. Il **C** invece rappresenta soltanto un riempitivo.

220 Progressione contrappuntistica, dove la ripetizione della stessa è un abbellimento imitativo. Qui il *basso continuo* rappresenta un *Cp* di due note contro una per il **S** e il **C**. Esercitiamoci: 1) osservando la reciproca posizione contrappuntistica del **S** e del **C**, 2) **B** da solo con diteggiatura e fraseggio, 3) **S** e **B**, 4) **C** e **B**, 5) le tre voci insieme. Riscontreremo la maggiore difficoltà nel fraseggio individuale delle tre voci indipendenti suonate assieme, ma non vi possiamo rinunciare, se non vogliamo restare dei poveri ... schiacciatasti.

221 PASTORALE - Circa la storia e le caratteristiche della *Pastorale*, nel num. 31 già abbiamo detto le cose più essenziali. Nel frattempo la forma s'è ampliata e si amplierà ancor più coll'aumento delle voci e dei nuovi mezzi che ci offrirà la *DOTTRINA delle ARMONIE* nel Secondo Corso, e più ancora con le forme maggiori da studiare nel Terzo Corso; forme che permetteranno di evadere dai ristretti limiti riscontrati sinora. Osserviamo la nostra piccola *Pastorale*: già nella *A-1* il motivo principale vien condotto dal **S** nella tonica; nella *A-2* il **C** risponde sulla dominante; nella *B-1* le due voci ritornano ancora alla tonica, in cui il **B** porta il motivo. Le *B-2/3* rappresentano un episodio formato dall'utilizzazione d'un motivo parziale (spunto tematico) che modula nel tono della dominante *(La)*. Le *C-1/2* si possono considerare come vera e propria proposizione incidentale. Con la *D/1* siamo ritornati nuovamente alla tonica e, col motivo stretto e un accento alla sottodominante *(Sol)*, tendiamo verso la chiusa. Anche se in questo pezzo non figurano gli archi di fraseggio, ciò non significa che si debba suonare tutto d'un fiato. Dovremo cercare da soli dov'è richiesta l'interpunzione, ma questo presuppone non solo la totale sicurezza nel suonare, ma anche una buona osservazione analitica.

222 Giacchè il nostro animo è pervaso da sentimenti natalizi, impariamo un pezzo che ci permetta di usare convenientemente la soavità sonora dell'harmonium. Nelle misure finali questo pezzo è a quattro voci, ma siccome il **B** rimane fermo e non esige attenzione, non apporta ulteriori difficoltà. L'elemento costruttivo è dato dalla scelta delle modulazioni: nella *B-2* moduliamo alla dominante, nella *C-1* verso la sottodominante e nella *D-4* ritorniamo alla tonica. Ciò che segue è un prolungamento della chiusa e lo chiameremo *Coda*.

223 SERA SUL LAGO. Piccola composizione caratteristica sopra uno stabile motivo ondeggiante, che il **S** inizia nella *A-1* con un tempo in levare (anacrusi) e che le altre voci accolgono. Dalla *B-1* in poi, il motivo appare rivoltato. Questa parte possiamo considerarla come una proposizione incidentale, finchè, nella *C/4*, col ritorno del motivo originale, incomincia la proposizione conseguente, la quale si volge chiaramente verso la sottodominante, accennando così la prossima fine della composizione. La fine avviene nella *D-4* con un prolungamento di chiusa che si porta sino alla *D-5*. Con tranquillo movimento la nostra barca scivola sull'onde. Il carattere descrittivo di questa composizione *(A sera sulle onde del lago)* è dato dallo stile così detto preludiante; il pezzo è quindi adatto anche per il servizio d'organo, ed è particolarmente indicato per interludiare fra l'uno e l'altro momento delle Sacre Cerimonie.

224 *O Esca viatorum* - Questa melodia fu composta da ENRICO ISAAK (1495), quand'egli - assieme all'Imperatore Massimiliano - prese congedo da Innsbruk. Come "Canzone di commiato alla vita„ questa bella melodia si diffuse moltissimo nel XVI e XVII secolo e diventò poi la canzone più popolare dedicata al SS. Sacramento con le parole *O Esca viatorum*; parole tradotte anche in molte lingue straniere. E' quindi una delle più conosciute melodie religiose! Composta, in origine, nel Tono Lidico (Tonalità Ecclesiastica che impareremo a conoscere nell'Appendice), oggi, per semplicità, la troviamo scritta con un solo diesis al *Fa,* dato che comincia e finisce in *Sol* e dato che nel canto la nota *Do*♯ non appare mai. Anzitutto dobbiamo cantarla questa bella antica canzone; poi osserviamo il primo motivo che finisce intenzionalmente alla dominante (perchè?). Indi impariamo a eseguire con sicurezza canto e armonie insieme, per essere in grado di accompagnare la bellissima Laude. Questo duplice esercizio è molto importante e va applicato anche per tutte le melodie dell'Appendice. Dal motivo di chiusa s'è formato un *Versetto* da alternare alle varie strofe a modo d'*Interludio*. Nonostante che le strofe siano stampate ormai su qualunque manualetto di Canti Sacri, alcune sono qui riprodotte per nostra comodità ed anche con la traduzione in lingua volgare a cura di Mons. Angelo Meli. Con questa bella Canzone spirituale dovremmo sempre chiudere la nostra operosa giornata.

1) O esca viatorum, o Panis Angelorum, o Manna cælitum: esurientes ciba, dulcédine non priva corda quæréntium.	*O Cibo dei viatori, o Pane degli Angeli, o Manna dei celesti: sazia chi ha fame, non privar di tua dolcezza i cuori che Ti cercano.*
2) O lympha, fons amoris, qui puro Salvatoris e corde prófluis: Te sitientes pota; hæc sola nostra vota; his una súfficis.	*O linfa, fontana d'amore, che dal puro cuor del Salvatore sgorghi: disseta chi Ti brama; questo solo desideriamo; Tu sola a questo basti.*
3) Hic cibus nutrimentum, hic potus alimentum sit meæ ánimæ. Det grátiam dum spiro, sit in agone diro pignus futuræ glóriæ.	*Questo cibo nutrimento, questa bevanda alimento sia dell'alma mia. M'apporti grazia quando spiro, sia nel tremendo agone pegno della futura gloria.*

225 PASSACAGLIA. E' una vecchia danza spagnola a tre tempi in misura ternaria, con un tema del **B** che rimane sempre uguale (ostinato). Più tardi questa forma (come la somigliante Ciaccona) venne affidata all'organo che la nobilitò. Con questa composizione ripeteremo ancora una volta le regole fondamentali del *Cp.* Il tema *(Cf)* si trova nel **B** e a questo opponiamo un *Cp* di nota contro nota, condotto quasi interamente a moto contrario, presentando una vera melodia indipendente e d'uguale valore: perciò esso è dotato d'un proprio fraseggio.

Nella *I variazione* appare il *Cp* nel **S** con due note contro una, che segue esitando (con ritardi) il *Cp* originale. Sebbene il **C** non trasgredisca mai le leggi contrappuntistiche, non può essere considerato come un proprio *Cp*; per lo più procede con 3ᵉ e 6ᵉ parallele al *Cf* o al *Cp.* Per il momento ci accontenteremo di definirla voce riempitiva.

Nella *II variazione* i valori nel *Cp* sono ancor più suddivisi (due note sino a quattro contro una), ma, nonostante le numerose note di passaggio e di volta, riconosceremo ugualmente il prototipo del *Cp.* Affinchè la destra rimanga libera per questo *Cp* fluido, troviamo passata al **T** la voce riempitiva. Ora il fraseggio incomincia a diventare complicato, ma dobbiamo sempre rispettarlo, perchè da esso dipende la bellezza e la comprensibilità della musica.

La *III variazione* è caratterizzata dai ritardi liberi, che si trovano sull'ultimo quarto d'ogni misura. Questa volta il tema, raddoppiato all'8ª appare vigoroso. Dobbiamo fare anzitutto molti esercizi con queste 8ᵉ, per non dover più prestare attenzione nel suonare a mani unite.

La *IV variazione.* Qui eccezionalmente il *Cf* appare nella voce del **S.** Le altre voci si raggruppano adeguatamente in una posizione più alta. La 3ª voce rappresenta un cosidetto basso continuo, che nella sua prima parte è stato tolto dalla II variazione. Nella 2ª voce le pause sono caratteristiche, perciò si devono rispettare rigorosamente.

La *V variazione.* Qui il *Cf* nella sinistra appare continuamente in 3ᵉ. Ciò è possibile, perchè il *Cp* in terzine è condotto con moto contrario. Questa variazione è a due voci.

La *VI variazione.* La 1ª e la 2ª voce hanno un movimento di libera imitazione, mentre il *Cf* incede nel **B** con pesanti ottave.

Con ciò finisce, per ora, questo pezzo, che, con nuovi mezzi posti a nostra disposizione, dovremo ancora proseguire nel Secondo Corso, per poi concluderlo nel Terzo con una bella Fuga.

209

210

211

A

B

rit.

a tempo

212

A

B

rit.

213

A

B

rit.

214

A

3

♩ 72

B

C

rit.

215

3

♩ 72

rit.

216

A

B

rit.

C

a tempo

rit.

217

218

4 ♩ 96

dim. *rit.*

219

2 𝅗𝅥 60

cresc. *dim.* *rit.*

220

A

4 ♩ 72

B

rit.

221

A

mf sempre legato

B

C

D

rit.

222

A

4 ♩ 72

p

B

mf

C

D

p

rit.

223

A · B · C · D

p *mp* *cresc.* *dim.* *cresc.* *mf* *f* *dim.* *mf* *dim.* *rit.* *p*

225

Thema

cf *f* *rit.*

I. Var.

p cf *rit.*

II. Var.

mf cf *rit.*

III. Var.

f cf *ff* *rit.*

IV. Var.

cf

p

V. Var.

mf

cf

VI. Var.

f

cf

XXI. Composizioni a quattro voci

— Con quest'ultimo Capitolo, prima di passare alle composizioni a 4 voci, dobbiamo fare anche qui ciò che s'è fatto nel Capitolo precedente: necessita un'accurata esercitazione delle mani, le quali ora sono occupate con due voci ciascuna e, in taluni casi, anche con tre. Ogni mano eseguisca la sua parte separatamente, curando, in modo particolare, la rapidità delle sostituzioni mute. Importante è poi l'attenersi alla diteggiatura segnata, sino a raggiungere la completa sicurezza di movimento.

226 E' formato da motivi di Scale e lo dobbiamo suonare fino a una perfetta esecuzione. Stiamo attenti, soprattutto, alle successioni di 3e; queste devonsi eseguire soltanto a mani separate, con giusta diteggiatura, finchè il soprapassaggio delle dita non sarà più percettibile. Poi, a poco a poco, aumentiamo l'andamento, che in principio deve essere piuttosto sostenuto.

227 Quanto fu detto delle successioni di 3e nel numero precedente, vale anche per le successioni di 6e. Nelle severe frasi in *Cp* le successioni di 3e e di 6e parallele sono le uniche consentite; però non più di due o tre. Finchè due voci in giusta posizione di *Cp*, stanno vicendevolmente in moto contrario, si possono trasformare in 3e.

228 Qui ci serviamo della Scala minore *armonica* per imparare il passaggio del 3° e 4° dito sopra il 5°. Sono però diteggiature eccezionali, da usarsi soltanto nelle rapide esecuzioni, dove non rimane tempo per la sostituzione muta.

229 Scala minore *melodica* come motivo per un'esercitazione tecnica. Se vogliamo poter suonare accuratamente e con giusta diteggiatura tutti gli esercizi – anche quelli dedicati particolarmente al Contrappunto, all'Armonia e alle Forme – non manchiamo di perfezionarci in agilità e speditezza, anche se talvolta gli esercizi non soddisfano il gusto. E ciò va pure inteso per i numeri che seguono, fino al 232.

230 Le 4e parallele che si notano nel presente numero, saranno spiegate più avanti nello studio dell'Armonia. Intanto rappresentano un esercizio tecnico che dobbiamo eseguire scorrevolmente.

231 Queste non sono 5e parallele nel senso armonico e contrappuntistico, bensì 5e per organo, usate come esercizio tecnico e destinate alla colorazione del suono tenuto (Pedale). Perciò la voce più alta non rappresenta una propria melodia, bensì un suono *armonico* del suono naturale, come apprenderemo all'inizio del 2° Corso.

232 Ottave (8e) parallele che servono a rafforzare una voce. Per tale rafforzamento a 8e verso l'alto (4' 2' 1') e verso il basso (16' 32') l'Harmonium e l'Organo (quest'ultimo anche meglio) dispongono di speciali Registri, nonchè di Accoppiamenti meccanici. Per noi l'accordo d'assieme dei due suoni in rapporto d'8a è una consonanza così perfetta da non percepire quasi più la dualità. Le loro vibrazioni stanno in rapporto da 1 a 2. Qui le 8e parallele sono un esercizio tecnico, specialmente per la mano sinistra, dato che proprio nell'Harmonium dobbiamo sovente rafforzare la voce del Basso. Per accompagnare le 8e della destra, la sinistra suona un *Cp* formato di 3e, mentre per accompagnare quelle della sinistra la destra porta due voci che si imitano.

233 Facciamo risaltare il motivo conduttore mediante il *portato*, mentre le altre voci mantengono il *legato*. Divisione formale: ascesa al III grado *(MI min.)*, discesa al VI grado *(LA min.)*, chiusa dopo l'accenno alla Sottodominante. Quando saremo in grado di suonare questo pezzo con tecnica perfetta, potremo servircene per mettere a prova le qualità fonico-meccaniche dello strumento.

234 Il motivo iniziale è conduttore e dev'essere quindi rilevato chiaramente anche nelle altre voci che lo ripetono (*Contralto m. 2, Basso m. 3,* ecc.). La parte centrale svolge il motivo con altra melodia imitativa *(m. 6/10)* e cede nuovamente il posto all'originale nella formazione della chiusa *(m. 11/15)*. La durata della penultima misura a *4/Quarti* dev'essere esattamente uguale alla durata d'una precedente misura a *6/Ottavi*, e cioè *Quarto-puntato = Metà.*

235 Un motivo fiorito (formato dalle note di volta sopra e sotto), si mantiene in tutto lo svolgimento, simulando, per così dire, un pensiero melodico. In realtà il pezzo è composto di sole cadenze armoniche (4 misure ciascuna), le quali, attraverso il motivo figurato, risultano lievemente variate.

236 Dal punto di vista musicale, questo breve pezzo è molto più interessante: presenta un motivo conduttore atto a ravvivare le cadenze. Le due prime si elevano nella Dominante *(LA min. MI magg. DO magg. SOL magg.)*; la terza, con sensibile accenno alla Sottodominante, ritorna *(m. 10)* al tono di partenza.

237 Se la disposizione ideale delle quattro voci è quella in forma lata e quindi due voci per ogni mano, non mancano anche raggruppamenti di tre voci in una sola mano; di ciò si deve tener conto in modo particolare per la destra. Quest'esercizio serve appunto come preparazione della destra a eseguire tre voci. Qui vedremo subito se sappiamo usare la sostituzione muta delle dita, la quale deve avvenire quasi automaticamente e impercettibilmente.

238 Esercizio d'agilità sotto forma di progressioni in *Cp*, nelle quali i liberi ritardi ne formano la caratteristica. Soltanto quando una mano saprà suonare l'esercizio con sicurezza automatica e andamento accelerato, l'altra potrà suonare assieme le note piccole. Le dissonanze che risultano da questo *Cp* lineare esigono un'esecuzione scorrevole.

239 ADAGIO di *G. Frescobaldi* (1583-643). L'arte del fecondo e immortale compositore – eminente organista alle Corti di Mantova e di Firenze, poi alla Basilica Vaticana – con questa pagina squisitamente armoniosa discende alla portata di qualunque esecutore. Il piccolo pezzo si basa esclusivamente sulla struttura armonica, ma è d'immediata comprensione e, per il suo andamento largo ed espressivo, facilmente eseguibile. E' molto utile per lo studio del legato e può servire a far accostare al sommo Compositore anche quelli che forse non saprebbero comprenderlo attraverso le sue produzioni maggiori: produzioni che sono veri monumenti d'arte organistica. Il pezzo è più indicato per la Elevazione, ma, con andamento poco più mosso, è anche una bella Comunione. Fermandosi alla *m. B-6* serve come Benedizione. (*Pezzo estratto dal 1° Libro de LA SCUOLA CLASSICA DEL GIOVANE ORGANISTA* - num. 1670 delle Edizioni Carrara).

240 FINALE. Unico pensiero a evoluzione continua che dà al pezzo un carattere postludiante. Nella forma presenta due frasi principali *(m. A-1/B-2* e *B-6/D-2)*, collegate dal prolungamento di cadenza *m. B-2/6* e chiuse dalla coda *m. D-2/7*. Si apre con sonorità robusta e con andamento quasi maestoso. Il fraseggio va scandito con una certa stabilità ritmica, mentre il contrasto fra le triadi legate e quelle portate va posto in evidenza mediante un tocco variato. La fonica della frase incidentale vuole una sonorità più posata, la quale va poi gradatamente animandosi, così da raggiungere, senza sbalzi, il *FF* delle misure finali. In queste, anche l'andamento cede aggravandosi nella formula cadenzale. (*Pezzo estratto dalla Collana MISTICHE ARMONIE di V. Goller* - num. 2315 delle Edizioni Carrara).

241 CORALE di *G. F. Schwenke* (1792-852). Della forma di Corale conserva la struttura rigorosamente quadrata e divisa da una serie di ben variate cadenze. Il pezzo è disposto in due grandi periodi chiusi, dei quali il 1° *(m. A-1/B-8)* è caratterizzato da un movimento ritmico permanente: è ovvio, quindi, che, per non incorrere in monotonie, alla statica del ritmo si deve supplire con una certa varietà di colorito. Il 2° periodo *(m. B-9/E-3)*, che inizia in maggiore, è animato da un più vario movimento ed esige sonorità più sentita. Per le sei misure di coda si ritorni alla fonica iniziale. Nei passaggi tra l'una e l'altra frase dobbiamo tenere la *caratteristica* nota lunga, affinchè l'insieme non venga frazionato. (*Pezzo estratto dal vol. II di ARMONIE CLASSICHE d'Antichi Autori* - num. 2140 delle Edizioni Carrara).

242 ANDANTE di *F. Kuhlau* (1786-832). Pagina semplicissima d'un compositore molto noto per le sue produzioni pianistiche. Fu uno dei preferiti autori della Danimarca, dove ricoprì la carica di Musicista di Corte. La pagina è formata da tre piccoli periodi: quello iniziale in *DO maggiore* andrebbe eseguito sulla I Tastiera, poi ripetuto sulla II. Negli organi a una sola tastiera e negli harmonium si cambi registrazione, per non rendere monotona la ripetizione della frase. Il 2° periodo, che funge da conseguente, è costituito da due mezze frasi, la seconda delle quali risponde in linea progressiva alla linea precedente. Con la *m. B-7* si ha la ripresa del tema col periodo conclusivo. La natura armonica e melodica del pezzo vuole un buon legato, staccando però, l'una dall'altra e con brevissimo respiro, le varie frasi. E' una bella Comunione, ma, con variata registrazione e relative modifiche di andamento, può servire anche per altri momenti. (*Pezzo estratto dal 2° Libro de LA SCUOLA CLASSICA DEL GIOVANE ORGANISTA* - num. 1800 delle Edizioni Carrara).

243 ASPIRAZIONE. Ha impostazione unitematica e svolgimento ripartito in 4 periodi. Il 1° *(m. A-1/B-8)*, in funzione di domanda, presenta due frasi segnate dalle sospensioni alla Dominante *(m. A-8* e *B-8)*. Il 2° *(m. C-1/D-8)* riprende la melodia principale, variandone lo sviluppo e spostandone l'ambito verso la Dominante del relativo minore *(m. D-7/8)*. Il 3° *(m. E-1/G-6)* è più ampliato e prende vita dalla stringente successione del piedino anacrusico *m. A-2*; vuole una fonica di rilievo, disposta in un crescendo che culmina con pienezza alla *m. G-2*. Il 4° *(m. G-7/H-9)* richiama, sotto nuovi aspetti, l'impostazione di partenza e ne riassume il colorito fonico, chiudendosi poi con sonorità molto delicata. L'andamento, per quanto blando, è subordinato alla movimentata varietà del fraseggio e al caldo afflato della linea melodica. (*Pezzo estratto dalla Collana "JUBILEMUS" di Vinzenz Goller* - num. 2106 delle Edizioni Carrara).

244 CANTO PATETICO di *Nicolò Porpora* (1686-766). Nell'eseguire questo Canto dell'insigne musicista napoletano non bisogna lasciarsi trasportare dal sentimento, perchè ciò porterebbe a una interpretazione troppo umana per non dire... passionale! Al fine di evitare tale pericolo, si mantenga un andamento sostenuto, sobriamente elastico ed espressivo. La scelta dei registri, che vuol essere parcamente variata, può andare dalla sonorità dolce fino a un *F* ben nutrito nelle *m. D-5/E-2*. Il dialogo delle varie frasi si abbia cura di farlo risaltare con fonica adeguata. Essendo abbastanza complesso il movimento delle parti, la buona esecuzione dipende da un'accurata preparazione tecnica. Questo *canto patetico* serve come Offertorio o Comunione della Santa Messa. (*Pezzo estratto dal volume I di ARMONIE CLASSICHE d'Autori antichi* - num. 2110 delle Edizioni Carrara).

226

rit

227

rit.

228

rit.

229

rit.

230

4/4 ♩ = 72

rit.

231

4/4 ♩ = 72

rit.

232

4/4 ♩ = 72

233

234

dim.

235

236

237

3 ♩ 72

f *p* *mf* *cresc.* *f* *dim.*

238

a)

b)

239 ADAGIO

G. Frescobaldi (1583-644)

A

4 ♩ 66

pp

(ben legato il basso)

B

mf

C

p

mf *p*

D

dim

rall.

240 FINALE

A

f

B

dim.

rit.

mp a tempo

C

mf

D

ff

rit.

num 2161 delle Edizioni Carrara - Bergamo

241 CORALE

G. F. Schwenke (1792-852)

A

4
60

mp *mf*

B

mp *mf* *mp*

C

f *mf*

D

dim. *mp* *dim.*

E

pp *rall. morendo*

242 ANDANTE

Federico Kuhlau (1786 - 832)

A

p

mf

B

rit.

p

mf

C

f

rall.

243 ASPIRAZIONE

A

p

poco rit.

B

a tempo

poco rit.

C

mf *a tempo*

D

poco rit.

E

f *a tempo*

p

F

cresc. e string.

mf

f

G

ff

dim. e rit.

p *a tempo*

E

f

p *rit.*

num 2161 delle EDIZIONI CARRARA - BERGAMO

244 CANTO PATETICO

Nicoló Porpora (1686-766)

E

rall. p a tempo p

F

pp rit. p a tempo

G

espressivo cresc.

H

f p cresc. mf rall. p

Sguardo retrospettivo e prospettivo

Quando il viandante ha raggiunto un'altura, si volge a guardare il paesaggio e si rallegra di quanto è riuscito a fare; vede compensate le sue fatiche e, dall'intima soddisfazione, attinge nuova forza per continuare il cammino. Anche noi, col nostro studio, abbiamo raggiunto una modesta altura e ci volgiamo indietro per renderci conto di quel che si è fatto.

Nell' **Introduzione,** affidata al mio Collaboratore VITO DA BONDO, con la *Descrizione dell'Harmonium* abbiamo conosciuto lo strumento nella sua costruzione, ne' suoi tipi e nella sua fonica e, con l'*Impostazione dell'Allievo*, anche il modo di suonarlo; ma, inoltre, abbiamo appreso tutte quelle nozioni elementari dell'arte, che sono definite *Teoria Musicale* e che ci erano assolutamente indispensabili per seguire con vero profitto i tre Corsi di questa nostra *SCUOLA PRIMARIA DELL' ORGANISTA*.

Questo **Primo Corso** ha trattato soltanto delle melodie e del loro collegarsi in contrappunto, ma con ciò abbiam provato gradimento nel capire e contemplare, dal lato artistico, le piccole forme musicali. Una persona che non capisce ciò che *legge*, non potrà mai *leggere* con espressione; noi invece, adesso, comprendiamo un pezzo che ci sta dinnanzi e sappiamo come suonarlo. Maggior piacere dobbiamo poi ai nostri progressi tecnici; progressi che han voluto tempo e fatica, ma coi quali siam giunti al punto di poter eseguire composizioni a 4 voci e - con l'*Appendice* - di poter conoscere e trattare anche le *Tonalità Ecclesiastiche*. Tale consapevolezza c'infonde energia per la meta da raggiungere: vogliamo diventare dei veri musicisti, capaci non solo di trasportare, meccanicamente e senza riflessione alcuna, le note sui tasti (ripetendo, magari pappagallescamente, quel che altri han detto in precedenza), bensì di dare una forma d'arte alle nostre idee musicali, ricorrendo a tutti i mezzi dell'espressione artistica.

Il **Secondo Corso,** oltre ad un ampliamento nello studio del *Ciclo Tonale moderno*, comprenderà la *Dottrina degli Accordi diatonici* (armonie d'assieme), nonchè il rispettivo collegamento e la loro modulazione; inoltre svilupperemo notevolmente anche la *conoscenza del Contrappunto*. Le forme musicali s'ingrandiscono e chiedono sempre maggiori sforzi all'agilità delle dita; con la nostra tecnica, quindi, in conformità con le regole dell'arte e in tutte le trasposizioni, saremo presto in grado di accompagnare e, per così dire, d'incorniciare melodie gregoriane e canti popolari.

Con il **Terzo Corso** - che, in un primo tempo, avrebbe dovuto soltanto allargare le cognizioni del *Secondo* e porgere un'Antologia di Composizioni, varie per forma e categoria ma sempre limitatamente al suono dell'harmonium - l'Allievo siederà all'Organo! Una trattazione introduttiva sul *Regale Strumento* (pure affidata all'amico e collaboratore VITO DA BONDO) presenterà l'ORGANO: a) nelle sue prerogative liturgiche, b) nella sua evoluzione in Italia, c) nella sua costruzione attuale, d) nella sua copiosa fonica. Seguiranno dieci Capitoli di tecnica e di pratica nelle tonalità antiche e moderne, con musiche originali e di autori classici. Sarà quindi il *Metodo* per coloro che vogliono completare la formazione del "Buon Organista"; formazione *primaria* sì, ma tale da corrispondere a quel *minimum* di "vera arte" che la casa di Dio, la santità del Culto e la edificazione dei Fedeli debbono esigere anche dal più umile Organista.

...

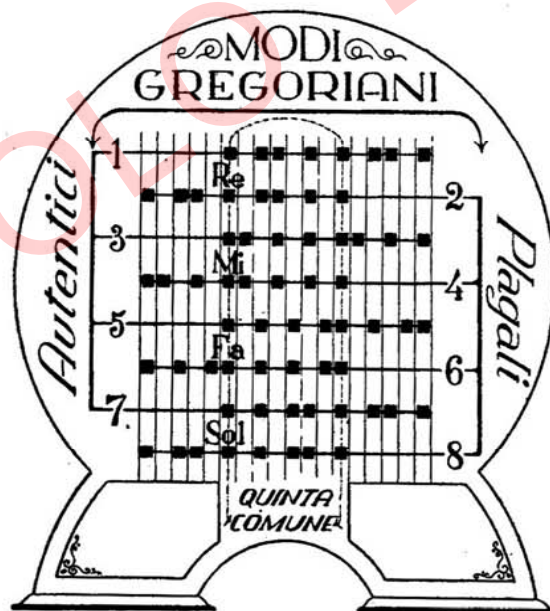
Da questo sguardo retrospettivo e prospettivo attingiamo anche noi, come il viandante che ha raggiunto un'altura, nuova forza per continuare il cammino. Sempre più avanti, dunque, e con coraggio! La meta che ci balena innanzi è la più bella e sublime cui possa tendere un discepolo di SANTA CECILIA.

Vinzenz Goller

Nel **Motu Proprio di S. S. Pio X,** promulgato il 22 Novembre 1903 quale *Codice giuridico della Musica Sacra*, tra le molte prescrizioni, che hanno forza di legge, trovasi anche questa: **" L' antico Canto Gregoriano tradizionale dovrà restituirsi largamente nelle funzioni di Culto, tenendosi da tutti per fermo che una funzione ecclesiastica nulla perde della sua solennità, quando pure non venga accompagnata da altra musica che da questa soltanto ".**

Dom MOCQUEREAU, dei Benedettini di Solesmes, scrive: « Il Canto Gregoriano si rivolge alla parte superiore dell'anima. La sua bellezza, la sua nobiltà derivano dal fatto che non accatta nulla, o il meno possibile, dal mondo dei sensi; se li tocca, non è però fatto per essi, nulla per le passioni e neanche per l'immaginazione. Può esprimere sentimenti energici e verità terribili senza uscire dalla sua purezza e dalla sua sobria semplicità » Poi continua: « La musica moderna, anche se non lo è sempre, può essere la voce delle passioni violente o grossolane e può farle nascere; non si può abusare così della melodia gregoriana: è sempre sana, casta, serena e senza alcuna azione sui nervi. Con la sua tonalità franca, con quell'assenza di successioni cromatiche che rappresentano, per mezzo di semitoni, le cose incomplete, si direbbe che la melodia gregoriana non possa esprimere che la beatitudine perfetta, la verità pura: *est, est, non, non*. L'orecchio abituato alla sua incomparabile franchezza, non può più sentire quelle arie languide, piene di sensualità, che vorrebbero essere l'espressione dell'amore divino. C'è qualcosa di angelico nella stessa invariabilità della sua gamma che non soffre alterazioni ». Così è davvero se, mediante lo studio pratico dell'aureo canto, sappiamo veramente imbeverci del suo spirito divino!

I capitoli seguenti non intendono nè possono esaurire la vasta e delicata materia. Accennano solamente alle *Antiche Tonalità* e spiegano la formazione, le caratteristiche e la trasposizione dei *Modi Gregoriani*. Poichè le venerande melodie – che ci furono gelosamente conservate e tramandate dalla Chiesa Romana e della quale sono sempre state e sempre saranno il canto ufficiale – meritano di essere conosciute profondamente (e non solo dal Maestro di Coro, ma anche da chi vuol diventare un buon Organista liturgico, perchè *tanto più bene si cantano, tanto meglio si accompagnano!*), non possiamo far a meno di ricorrere ad altri testi di autorevole esauriente dottrina. Fra i più adatti al caso nostro ci vengono segnalati quelli dell'ABATE FERRETTI, di PADRE SUÑOL e di DON LAROCHE. Da tali Metodi apprenderemo completamente la *teoria* e la *pratica* del Gregoriano e (specie nel Laroche) anche quella figurazione moderna in chiave di Sol che è indispensabile per l'Accompagnatore. Inoltre, se vogliamo diventare per davvero buoni Organisti, dobbiamo esercitarci a valorizzare i motivi del canto Gregoriano, così da poter poi *improvvisare stilisticamente* durante il Servizio Liturgico. Ma poichè il « creare » non è di tutti, occorre almeno appropriarci, mediante lo studio a memoria, una certa quale dotazione di « modi di dire », per farne un uso speculativo nell'incorniciatura del canto sacro. Perciò lo studio a memoria rappresenta un elemento indispensabile del quale non possiamo fare a meno. Ma perchè i pezzi studiati a memoria diventino il repertorio solido dell'Organista, bisognerà ripeterli assai di frequente: dobbiamo abituarci a suonarli con varie trasposizioni ogni qualvolta ci sediamo all'harmonium. Con questo sistema impareremo più *contrappunto pratico*, che non con un libro pieno di *regole teoriche*.

num. 2161 delle EDIZIONI CARRARA - BERGAMO

TONALITÀ ANTICHE e MODI GREGORIANI

Modi autentici — Modi plagali

I Tetracordo — II Tetracordo — I Tetracordo — II Tetracordo

Modi autentici			Modi plagali
DORICO	I	II	Ipodorico
FRIGIO	III	IV	Ipofrigio
LIDIO	V	VI	Ipolidio
MISSOLIDIO	VII	VIII	Ipomissolidio
EOLICO	IX	X	Ipoeolico
LA minore armonico			MI minore armonico
LA minore melodico			MI minore melodico
JONICO (DO maggiore)	XI	XII	Ipojonico

D = T = SD

Dal Prospetto grafico vediamo che le **Tonalità Antiche** portano i nomi di quei popoli cui s'attribuiva l'invenzione delle stesse; ma tali nomi non sono più in uso, perchè ormai sostituiti dalle cifre, romane od arabe. E però ricordiamoli ugualmente, perchè nella letteratura organistica d'altri tempi potremo incontrare composizioni le di cui tonalità sono indicate con quella nomenclatura. Vediamo, inoltre, che il numero dei Modi antichi è di dodici, ma nel canto liturgico venne limitato ai *primi otto,* ed infatti solo questi figurano nell'Edizione Vaticana.

Prima però di passare allo studio particolareggiato degli otto *Modi Ecclesiastici,* che nel caso nostro sono indubbiamente i più importanti, è bene fermare l'attenzione anche sugli altri quattro, i quali, oltre a presentare un interesse culturale, ci riguardano molto dal lato teorico. Troviamo come siano identici ad altri Modi compresi fra gli otto in uso: il IX è uguale al II, il X al III, l'XI al VI e il XII al VII; ciò però solo per quanto riguarda la disposizione dei suoni; si differenziano, invece, per la posizione delle *toniche* e delle *dominanti.*

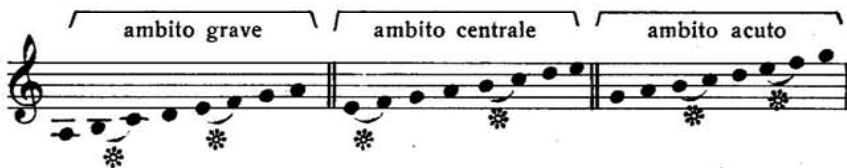
Esaminando con attenzione il IX e l'XI non tarderemo a riconoscere d'aver già, con essi, una certa quale familiarità: mentre l'XI, infatti, non è altro che l'attuale e sovrano *DO magg.,* il IX è il prototipo della moderna *Scala minore naturale.* Nel canto liturgico non troviamo più nessuna melodia in tale Modo, ma possiamo ugualmente qualificarlo come *Ecclesiastico* (e con esso il relativo plagale: X Modo), dato che i Polifonisti del 16° e 17° secolo ne hanno fatto uso. Il suo fascino sta proprio nella differenza (rispetto alla nostra tonalità minore) che si nota nel passaggio dal 7° all'8° grado, poichè questo gli conferisce un certo qual *vigore* rispetto alla *mollezza* dell'attuale minore.

Nell'impostazione del Corso d'Harmonium, partimmo di proposito da quest'ultime due Tonalità antiche perchè si doveva dare la precedenza alle due *Tonalità moderne:* il Modo *maggiore* e il Modo *minore,* delle quali, attraverso la musica popolare, già siamo tutti e naturalmente imbevuti. Infatti, dal '600 in poi, con il sopravvento di quelle *Modalità,* incominciò l'era della *Tonalità moderna* basata sull'evoluzione armonica. Se con il *Cromatismo,* che domina dalla seconda metà del 19° secolo, la sovranità del *Modo maggiore* e del *Modo minore* passò, per così dire, in secondo piano, oggi un tale sviluppo cromatico si va parecchio attenuando e il mondo musicale d'oggi ritorna verso la diatonicità.

Ma ora dobbiamo occuparci esclusivamente, e con particolare attenzione, degli otto **Modi Gregoriani** e con ciò intendiamo soddisfare non solo l'interesse storico, ma anche il bisogno di conoscere le basi dell'aureo canto, e cioè di quei *venerandi mezzi d'espressione musicale* che sono nuovi ancor oggi e che dovranno risaltare sempre più e sempre meglio nella musica sacra a servizio del Culto Divino.

Fino a quando il canto era a una sola voce (la *Monodia* antica e del primo Medioevo) e anche durante il periodo della classica *Polifonia* (sino alla metà del 17° secolo) tutta la musica si basava sui *Modi Ecclesiastici.* Leggendo le melodie contenute nel repertorio ufficiale del canto Gregoriano, è facile osservare come il loro ambito è contenuto nell'estensione normale della voce umana, vale a dire entro questa gamma:

E' evidente però che le singole melodie non abbracciano tutta la estensione di tale gamma; talune s'aggirano nell'8ª inferiore, altre nell'8ª centrale e altre nell'acuta, dividendo così la gamma generale in tre *ambiti di otto suoni ciascuno,* con caratteri fisionomici che danno il *primo elemento modale.* L'esame di questi ambiti ci porta alla conoscenza della varia posizione che in essi occupano gl'intervalli di tono e semitono (*), dandoci così il *secondo elemento modale.*

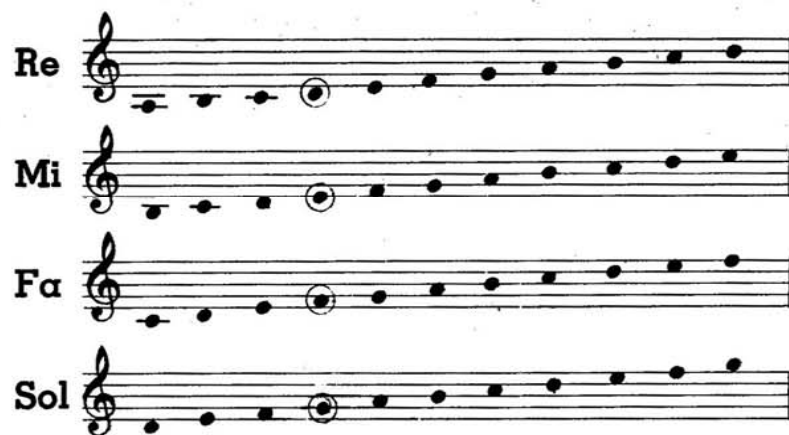
ambito grave — ambito centrale — ambito acuto

Lo studio delle melodie Gregoriane ci apprende infine, che ognuna gravita su due note principali: la *tonica* e la *dominante.* La prima è la nota sulla quale *necessariamente* una melodia deve finire; la seconda è quella che, pur non avendo l'importanza della tonica, esercita un influsso tale da divenire, a sua volta, importante nucleo d'attrazione, attorno al quale e sul quale s'appoggia la melodia; e queste note rappresentano il *terzo elemento modale.* Attraverso i secoli, destinate ad assumere il ruolo di *tonica* sono le note **Re – Mi – Fa – Sol** e attorno a ciascuna di queste si stabilì una *Scala modale di undici suoni,* che va dalla 4ª sotto la tonica fino all'8ª sopra la stessa:

num. 2161 delle Edizioni Carrara - Bergamo

Re

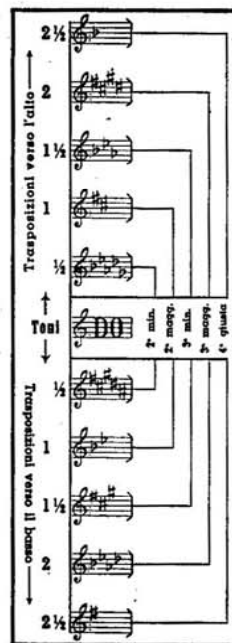
Mi

Fa

Sol

Però – siccome raramente una melodia si estende a tutto l'ambito di queste Scale e la teoria medioevale, a seconda della posizione più alta o più bassa delle melodie, riscontrò in *ogni Scala* la presenza di due *dominanti* distinte – *ogni Scala,* generata secondo il principio suesposto, venne divisa in due gruppi di otto suoni ciascuno, aventi comune, con la *tonica,* anche la quinta centrale, ma diversa la *dominante*; e i due gruppi si chiamano **Modi**: *Modo autentico* con tre note sopra le cinque centrali e *Modo plagale* con tre note sotto le cinque centrali. Notiamo, quindi, che si può ottenere il *plagale* di un Modo *autentico* applicando il medesimo sistema già usato per la trasposizione delle Scale moderne, vale a dire: trasportando all'8ª sotto il *tetracordo* superiore di un Modo *autentico* si ha il rispettivo *plagale*. Il grafico della colonna in fianco ci mostra chiaramente sia la *Quinta comune* (cinque note centrali), sia la *Quarta* (o Tetracordo) trasportabile. Da tale divisione ebbero origine gli otto **Modi Gregoriani** (attualmente usati dal Canto Ecclesiastico), come sono presentati nel grafico.

Le quattro Scale sono illustrate, più avanti, da altrettanti capitoli: **Protus, Deuterus, Tritus** e **Tetrardus.** Ogni capitolo si occuperà del *Modo autentico* e del relativo *plagale,* nonchè delle *trasposizioni* applicabili all'uno e all'altro. Sì perchè, così come abbiamo fatto tutte le *trasposizioni* della Scala-Base moderna, possiamo fare anche quelle degli otto **Modi Gregoriani**; qui però dobbiamo limitarci alle sole *trasposizioni* usate per spostare le melodie nella media estensione vocale: con la *trasposizione,* l'*ambito originale* viene spostato verso l'alto o verso il basso, cioè nel *medioambito.*

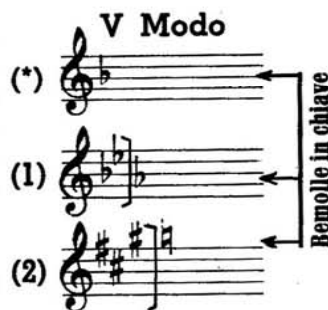
	Modo	Quarta / Quinta comune / Quarta
PROTUS	1 autentico	
	2 plagale	
DEUTERUS	3 autentico	
	4 plagale	
TRITUS	5 autentico	
	6 plagale	
TETRARDUS	7 autentico	
	8 plagale	

Dovendo effettuare le *trasposizioni* e cioè gli *spostamenti* delle melodie, *bisogna anzitutto supporre che l'intera gamma della Melopea Gregoriana – quindi anche l'ambito originale della melodia da spostarsi – si trovi nella moderna Scala di* **DO magg.;** la trasposizione avrà, di conseguenza, l'armatura della tonalità nella quale la melodia viene spostata e della quale prende i rispettivi suoni. Poichè nella Melopea originale non vi può essere che il bemolle al *Si,* tali spostamenti si distinguono subito, perchè portano in chiave una o più alterazioni, atte a conservare la diatonicità della posizione originale. Con il sistema usato nell'Antologia CANTICA SION, le alterazioni sono poi seguite da parentesi quadra, onde distinguerle da quelle che sono proprie delle tonalità moderne: non si deve pensare che la melodia X è nella tonalità Y, bensì che l'*ambito* della melodia X è spostato nei suoni della tonalità Y. Per esempio: sarebbe errato il dire che un Modo è trasportato in *RE magg.,* in *MI bem.,* ecc., perchè, se in effetto ne occupa l'ambito e usa le stesse alterazioni in chiave, non ne assume però i caratteri tonali. E' invece esatto affermare che un Modo è trasportato d'una 2ª, 3ª o 4ª sopra o sotto. Il grafico esposto è più che sufficiente a dimostrare le singole armature (alterazioni in chiave) richieste dalle trasposizioni in alto o in basso, ma, come dimostrazione pratica, serve anche meglio il **Grafico semitonale** stampato più sotto. Al *grafico semitonale,* gli otto Modi sono applicati con altrettante linee uncinate e queste mostrano chiaramente come *tutti* i suoni siano *naturali* e cioè appartenenti al nostro *DO maggiore* (tasti bianchi dell'harmonium). La distanza degli uncini mette poi in evidenza la posizione dei due semitoni d'ogni singolo Modo: nel *I Modo* tra il 2° e il 3° grado e tra il 6° e il 7°; nel *II Modo* tra il 2° e il 3° e tra il 5° e il 6°, ecc. Spostando a destra o a sinistra la linea modale uncinata (la possiamo riprodurre su una striscetta di carta), avremo, secondo la distanza dello spostamento, una o più alterazioni da porre in chiave.

Esercizio: spostiamo i *Modi autentici* d'un tono sotto e tutti quattro segneranno due gradi bemollizzati e precisamente il *Mi* e il *Si*; indi spostiamo i *Modi plagali* d'un tono sopra e tutti quattro segneranno due gradi diesati e precisamente il *Do* e il *Fa.* Per sincerarci poi anche in modo più completo facciamo pure le altre trasposizioni che sono indicate nella Tabella precedente, applicandole a tutti i Modi.

num. 2161 delle EDIZIONI CARRARA - BERGAMO

Siccome poi l'unica alterazione di cui sopra *(Si bem.)* in taluni casi, specie nelle armonizzazioni per organo, è fissata in chiave, ecco che anche nelle trasposizioni viene segnata dopo la parentesi quadra, ed è un altro bemolle se l'armatura è a bemolli, oppure è un bequadro se l'armatura è a diesis. Tale segnatura però si applica solo all'inizio del pezzo, mentre nelle righe seguenti viene aggiunto il nuovo bemolle o levato l'ultimo diesis. Non giudichiamo superfluo un tal "fare e disfare„ perchè, se nell'armatura iniziale si mettesse subito il bemolle in più o il diesis in meno, come potremmo conoscere la trasposizione? Quindi se all'inizio del pezzo, dopo la parentesi quadra, trovasi un altro bemolle (1), oppure un bequadro che annulla l'ultimo diesis (2), tanto il 1° quanto il 2° corrispondono all'alterazione unica *(Si bem.)*, che per talune modalità vien posta in chiave (*).

V Modo

(*)
(1)
(2)
Bemolle in chiave

Ognuno dei quattro capitoli seguenti è corredato da un grafico con la divisione della Scala modale in due parti e precisamente nei due Modi derivati: l'*autentico* e il *plagale*, e seguita dalle *trasposizioni* più comuni ai Modi stessi. Ogni Modo poi, oltre alle esercitazioni relative e agli esempi di spostamento, è corredato da un *Inno Gregoriano* con i relativi *Preludio* e *Postludio* nella stessa modalità dell'Inno. Questi hanno una misura metronomica fissa, mentre nelle Melodie Gregoriane l'unità di tempo è data dalla figura Ottavo (♪) e la successione dei suoni avviene secondo la misura metronomica fissata all'inizio d'ogni melodia (♪ 120, ♪ 128, ♪ 132, ecc.). Giova rimarcare che la melodia degli otto Inni si presenta con la ben nota e pratica *traduzione popolare moderna* di CANTICA SION; traduzione che, per mezzo della *ritmolinea*, del *liganeuma* e dell'*armonizzazione ritmica* (quest'ultima a cura di M. TOSI), facilita all'Accompagnatore la giusta interpretazione delle melodie.

ooo

Nel passare agli esercizi sulle *Scale dei Modi Ecclesiastici*, è bene ribadire: 1) che le Scale rappresentano sempre degli ottimi esercizi per l'agilità delle mani; 2) che in esse possiamo concretizzare, nella forma più concisa, il carattere del tocco; 3) che le stesse contengono gli elementi architettonici per la formazione delle melodie. Ecco perchè, oltre agli esercizi, dovremo suonare sempre le Scale, applicando le varie specie di tocco: legato, staccato e fraseggiato.

Prospetto Neumatico del Canto Gregoriano

PUNCTUM	Simplex	Duplex	Distropha	Tristropha	Liquescenti	Moræ vocis
VIRGA	Simplex	Bivirga	Subtripunc.	Subtripunc. resupina		
PODATUS	Simplex	Subbipunc.	Subbipunc. resupinus	Stroph. vel cum Orisco	(Epiphonus)	
CLIVIS	Simplex			idem	(Cephalicus)	
SCANDICUS	Simplex	Subbipunc.	Flexus	Stroph. vel cum Orisco		
CLIMACUS	Simplex	Resupinus	Longior		(Ancus)	
TORCULUS	Simplex	Resupinus		Stroph. vel cum Orisco		
PORRECTUS	Simplex	Subbipunc.	Flexus			
SALICUS	1ª specie	2ª specie	Flexus di 1ª	Flexus di 2ª		
PRESSUS	Major	Dineuma	(di due neumi congiunti)			
QUILISMA						

Confrontando queste figure neumatiche con quelle della Tipica Vaticana, è facile riscontrarne la fedeltà e l'integrità: ciò che non può dirsi di altre notazioni, nelle quali talune *figure* sono *fuse insieme* e tal'altre sono *sfigurate* per l'effetto di contrazione, come nei casi dei vari Pressus.

Le Melodie Gregoriane di Cantica Sion

— riprodotte, a titolo di esercizio, nella SCUOLA GOLLER — si presentano con una *traduzione popolare* da me a lungo studiata per volgarizzare quella *ritmica* che, nonostante il mirabile sforzo di Uomini e di Scuole, è ancor oggi si male compresa, trascurata e osteggiata, mentre conferisce all'aureo canto un'incomparabile bellezza di espressiva musicalità.

La **semiografia** del Canto Gregoriano, in questa *traduzione popolare,* si distingue per le seguenti prerogative: a) l'*integrità neumatica* che si conserva fedele alla tipica Vaticana per mezzo del *Liganeuma*; b) l'*interpretazione ritmica* secondo la Scuola di Solesmes, significata dal *Ritmolinea.*

Liganeuma — L'*unità del neuma* è indicata da una legaturina che, in funzione specifica di *Liganeuma,* raggruppa le varie note del neuma stesso. Questo appare quindi (anche in notazione moderna) nella sua *figura integrale antica,* con la sola differenza che le note - siccome qui sono rotonde, tutte eguali e col gambo d'unione al taglio orizzontale - non si possono ravvicinare e sovrapporre come nella notazione quadrata. Dato che le note interne del Neuma debbono avere un'esecuzione soave e *legatissima,* il *Liganeuma* serve anche da *legatura-vocalizzo,* e ciò con notevole apporto alla fluidità dell'esecuzione.

Ritmolinea — Premesso: a) che nel Canto Gregoriano l'*unità di tempo* (ottavo-croma) *è indivisibile*; e ribadito: b) che la buona esecuzione dipende dall'interpretazione ritmica, più che da cognizioni neumatiche, il taglio orizzontale degli ottavi (da altri usato come unità di neuma), qui entra in funzione specifica di *Ritmolinea,* e precisamente d'una *linea* che s'interrompe ad ogni gruppo di due o tre tempi per segnarne l'*ictus.* Appare così, visibile e chiara, non solo la congiunzione dei neumi-tempo, ma anche la concatenazione e la contrazione dei neumi-ritmo, i quali (pur restando naturalmente e figuratinvamente inalterati per virtù del *Liganeuma*) si scompongono, per così dire, in tanti *neumi-tempo* con un *ictus* sulla prima nota di ciascuno.

Gli accompagnamenti di CANTICA SION hanno il precipuo scopo di facilitare e assicurare all'Accompagnatore la giusta interpretazione delle melodie: *marcano* (per così dire) *delicatamente e relativamente il ritmo,* di modo che, se nella esecuzione corale questo peccasse d'incertezza, le *ritmiche armonie dell'organo* valgono a mantenere un certo equilibrio. Le armonizzazioni presentano quindi un dispositivo grafico aderente all'accentuazione ritmo-tonica della melopea e del testo; e, pur mantenendosi nella più assoluta praticità, sono sempre a tre o quattro parti e senza pause, perchè ai due cori, specialmente a quello popolare, non manchi mai il dovuto sostegno.

Siccome poi gli accompagnamenti possono servire anche per l'insegnamento del canto, la parte melodica ripete esattamente la nuova *traduzione semiografica.* Bisogna notare però che (a differenza della melodia isolata, dove - per una più facile lettura della melodia stessa - l'unità dei neumi-tempo è sempre precisata dal *Liganeuma,* anche se per essi può sembrare inutile) negli accompagnamenti d'organo, per una più facile lettura delle armonie, il *Liganeuma* è limitato alla concatenazione e contrazione dei neumi-ritmo e ai gruppi ternari di neuma e punto. L'unità dei neumi-tempo, che sono frequentissimi nelle melodie popolari, è indicata dal taglio orizzontale degli ottavi-crome, in duplice funzione: di *Ritmolinea* e *Liganeuma* insieme.

Poichè è di regola che le note del medesimo grado (ad eccezione di quelle separate da un respiro o stacco) non si debbono ribattere, nella colonna in fianco è riprodotto un saggio del come si deve eseguire *organisticamente* la melodia.

Nel concludere giova anche far rilevare le *prerogative tecnigrafiche* dell'incisione musicale, e cioè come questa sia stata eseguita col *Regolo proporzionale Carrara,* in virtù del quale, non solo i gruppi neumatici, ma anche la concatenazione e la contrazione degli stessi, risaltano chiaramente all'occhio, facilitando il compito dell'Accompagnatore.

Vito Da Bondo

Distropha Tristropha Liquescenti Mora vocis

Podatus e Clivis con Orisco Scandicus e Torculus con Orisco

Salicus Id. flexus Note prolungate

esempi di Quilisma

Pressus maior Pressus di due neumi congiunti

Esempi vari di note da legarsi (+) e da staccarsi (∘)

N.B. Di regola, dunque, le note del medesimo grado vanno sempre legate, ad eccezione di quelle separate da sbarra, anche minima:

Qui abbiamo la tavola illustrativa del PROTUS diviso nelle sue Scale modali: l'*autentica* e la *plagale* e precisamente di *I e II Modo*. Come già abbiamo appreso, nel *plagale* il tetracordo inferiore è composto dai suoni superiori dell'*autentico*. La dominante nel *I Modo* è al 5° grado (*La*) e nel *II Modo* invece passa al 6° grado (*Fa*), mentre la tonica rimane invariata (*Re*). Nella tavola-prospetto sono presentate, inoltre, alcune *trasposizioni* che sono le più comuni all'uno e all'altro Modo.

1 **SCALA di I MODO** – E' formata con degli spunti melodici presi dal canto Gregoriano. In alcuni casi la nota *Si* (6° grado) subisce l'alterazione del bemolle e ciò avviene specialmente quando tale nota entra in rapporto col *Fa,* come nelle *m. 3/4*. Dove il bemolle è fra parentesi *(m. 2 e 6)* l'alterazione s'intende *ad libitum*.

2 E' un breve pezzo a imitazione in *I Modo*. La forma melodico-tonale, già molto caratteristica per se stessa, si fa notare anche più nelle due misure di chiusa. Teniamo bene a mente questa cadenza conclusiva detta plagale. Il bemolle *ad libitum* della *m. 5* è giustificato dal *Fa* seguente. Le tre voci partecipano con melodia equivalente, e quindi, nel fraseggio, bisogna trattarle con eguali... diritti. Anche se non facilmente individuabile (almeno per noi), c'è una divisione di forma: la prima frase *(m. 1/5)* ha carattere di elevazione, mentre la seconda ha, per così dire, carattere di... rassegnazione.

3 **Trasposizioni del I Modo** – Qui lo spostamento dell'ambito è ad una 2ª maggiore sopra. Sappiamo che occorrono due diesis come nella trasposizione moderna da *DO* a *RE magg.* Notiamo che al posto del *Si bem.* subentra il *Do beq.* Come sarebbe se la Scala venisse trasportata soltanto d'una 2ª minore sopra? Dobbiamo pensare: da *DO* a *RE bem. magg.* e quindi cinque bemolli. Le note sono già al loro posto; bisogna soltanto tener presente su quali gradi il bemolle fa sentire il suo effetto. In quanto poi alla giusta diteggiatura, non ci sarà difficile applicarla ripetendo con buona attenzione il num. 153 del Corso d'Harmonium. Come sarebbe, invece, se volessimo trasportare la Scala una 3ª minore sopra? Quaderno alla mano, che il prospetto ci guida!

4 Ecco un breve pezzo in *I Modo* trasportato una 2ª maggiore sopra, che incomincia con un'imitazione fra il *S* e il *B*, ma che in seguito sviluppa un *Cp* libero. Qui la forma della cadenza finale, pur corrispondendo alla natura del *I Modo,* è diversa da quella del num. 2.

Le quattro misure iniziali formano la prima frase e le ultime tre la seconda; per legge ritmica, questa dovrebbe comprendere quattro misure, ma lo spazio... mancava. Proviamo ad ampliare il contenuto della *m. 7* in modo che l'accordo finale passi alla *m. 8*.

5 *PANGE LINGUA* con la melodia in *I Modo* che si trova nell'Ufficiatura del CORPUS DOMINI, come *alter tonus* per la Processione. È preceduto da un *Preludio* che, in forma imitativa, accenna lo spunto iniziale dell'Inno; poi è seguito dal *Postludio,* che può anche servire come *Versetto* da intercalarsi fra le strofe. Notiamo come il bemolle, per la sua insistente presenza, viene eccezionalmente segnato in chiave.

6 **SCALA di II MODO** – La tonica è ancora la stessa del *I Modo,* ma la dominante passa al *Fa*. Studiamo bene la Scala finchè sapremo eseguirla non solo con facilità e sicurezza, ma anche con un tempo accelerato (= 120). Il *Si bem.* della *m. 4* è giustificato dal *Fa* precedente.

7 Breve *Interludio* nello stile imitativo, caratterizzato dalle tre entrate del tema che, enunciato dal *C,* passa al *S* in imitazione tonale, indi al *B* in imitazione reale. Lo chiude una breve progressione discendente e il prolungamento voluto dal ritardo della penultima misura.

8 **Trasposizioni del II Modo** – Ricordandoci quale Scala maggiore si trova a una 4ª sopra il *DO* (e cioè *Fa magg.*) e quali sono le alterazioni fisse *(Si bem.),* qui troviamo tutte le note del num. 6 spostate d'una 4ª sopra; quindi un bemolle come alterazione fissa. L'alterazione transitoria *(Si bem.),* che si nota nel numero precedente, passa al *Mi*. Poichè questo Modo potrebbe subire, talvolta, trasposizioni d'una sola 3ª minore e maggiore, esercitiamoci a scriverle sul nostro Quaderno, per poi eseguirle all'harmonium.

9 Piccolo brano polifonico nello stile imitativo e con entrate successive che, in forma di *stretto,* costituiscono la fase ascendente *(m. 1/4)*. Segue una serrata imitazione nelle due voci superiori, mentre il *B* l'accompagna con una linea melodica propria, ma conservante sempre qualche analogia con le altre voci e formando così la fase discendente.

10 *O LUX BEATA,* melodia in *II Modo* dall'Ufficiatura in onore della SACRA FAMIGLIA. Il *Preludio* è in canone e il motivo iniziale è dato dal primo inciso dell'Inno. L'imitazione ha luogo fra il *S* e il *B,* mentre la voce del *C* svolge una parte indipendente. Nel *Postludio,* che può servire anche come *Versetto interludiante,* notiamo la forma imitativa libera, il cui spunto è un frammento della melodia (ARRISIT); frammento che, enunciato dal *S,* passa poi alle altre voci.

1

2

3

4

5

mp

(ex Cantica Sion)

rit.

Pan-ge, lin-gua, glo-ri- o- si Cór- po-ris my-sté- ri-um, San-gui- nis-que pre- ti- o- si, quem, in

mun-di pré- ti- um, fruc-tus ven-tris ge- ne- ro- si, Rex ef- fu-dit gén- ti- um. A- men.

6

pp

rit.

6

7

rit.

8

9

rit.

10

mp *Canone*

(ex Cantica Sion)

O lux be- a- ta Cæ- li- tum, et sum-ma spes mor- tá- li- um: Je- su, o cui do- mé- sti- ca ar- ri- sit or- to cá- ri- tas: A- men.

rit.

mp

rit.

Qui abbiamo la tavola illustrativa del DEUTERUS diviso nelle sue Scale modali: l'*autentica* e la *plagale* e precisamente di *III* e *IV Modo*. A differenza del *I*, nel *III Modo* la dominante non sta più al 5° grado poichè qui cadrebbe sulla nota *Si*, frequentemente soggetta all'alterazione (bemolle); il ruolo di dominante passa al 6° grado (*Do*). Altra particolarità del III Modo sta nel fatto che la sensibile è data del 2° grado (*Fa*), che risolve discendendo al *Mi*. Nel *IV Modo* la nota dominante è rappresentata dal 7° grado (*La*). In ambo i Modi la tonica è sempre il *Mi*. Si noti che le *trasposizioni* sono verso il basso per il Modo *autentico*, perchè già abbastanza esteso in acuto, e verso l'alto per il *plagale*, perchè l'ambito di questo è già sensibilmente basso.

11 **SCALA DI III MODO** – E' da esaminare bene in ordine alla sua formazione interna. Da notare che la dominante cade sul 6° grado. Esercitiamoci a suonare anche questa Scala, così com'è frammezzata da fioretti melodici; osserviamo poi bene la sua chiusa con la nota sensibile (*Fa*) discendente alla tonica.

12 *Versetto in III Modo*. Il *S* è portavoce del motivo principale (quattro note), che sviluppa il breve pezzo con delle progressioni. Il *C* lo imita alcune volte, mentre il *B* va ... per la sua strada. Da notare che è proprio l'esatto fraseggio delle due voci superiori che, alla minuscola composizione, conferisce il suo discreto effetto.

13 **Trasposizioni del III Modo** – Occorrendo di trasportare il *III Modo*, di solito non può trattarsi che d'un abbassamento. Qui la Scala è trasportata una 2ª maggiore sotto. Quale Scala si trova a una 2ª maggiore sotto il *DO*? quella di *SI bem. magg.* con due bemolli; e quale, invece, una 2ª minore sotto? quella di *SI magg.* con cinque diesis. Possiamo suonare le due trasposizioni servendoci dello stesso modello, dato che la posizione delle note è la medesima. Soltanto la diteggiatura sarà diversa, per la qual cosa i num. 141 e 147 del Corso d'Harmonium ci daranno maggiori schiarimenti; quella segnata è per la trasposizione a una 2ª maggiore con due bemolli. Noi però dobbiamo esercitarci anche con le altre due trasposizioni del prospetto. Quaderno alla mano e trascriviamo gli esercizi di *III Modo* alla 2ª e alla 3ª minore sotto.

14 Breve *Interludio in III Modo* trasportato, avente carattere imitativo e che presenta un'esposizione *(m. 1/5)* e uno stretto. Studiamolo bene a memoria e poi cerchiamo di suonarlo, dopo averlo trascritto sul Quaderno, anche nella trasposizione con cinque diesis, ma usando, per questa, la diteggiatura adeguata.

15 *SANCTORUM MERITIS*, melodia in *III Modo* dall'Ufficiatura Vespertina DE PLURIBUS MARTYRIBUS. Nel *Preludietto* le varie voci enunciano l'inciso iniziale e quella del *S* prosegue con altri accenni, facendo quasi un riassunto melodico dell'Inno. Il *Postludio* – che, nonostante le alterazioni della sua chiusa, può servire benissimo anche come *Versetto interludiante* – prende lo spunto dell'inciso finale che è di sei note, distribuendolo consecutivamente nelle tre voci. Nella cadenza finale notiamo l'alterazione del 2° e del 3° grado; licenza permessa, qui, trattandosi di musica solamente strumentale e a carattere conclusivo.

16 **SCALA di IV MODO** – Benchè più raramente che in quella del *I*, anche in questa del *IV Modo* appare qualche volta il *Si bem.* Tale alterazione la troviamo usata nella *m. 3*; quale ne è la spiegazione? Il 7° grado (*La*) funziona come dominante, attorno alla quale si muove la melodia. Anche qui, come nel *III*, il *Mi* rappresenta la tonica, che però, nella chiusa, viene spesso raggiunta in senso ascendente (*Re-Mi*).

17 *Versetto in IV Modo* svolto nella forma a imitazione con tre ben distinte entrate: *B*, *C* e *S*. Dobbiamo impararlo a memoria, anche perchè, dal lato fraseologico, ha la sua importanza. Usandolo come *Postludio*, nell'accordo finale possiamo applicare il diesis al *Sol*.

18 **Trasposizioni del IV Modo** – Poichè il centro della melodia, e cioè la sua dominante (*La*), è già nel medioambito delle voci, il *IV Modo* rimane quasi sempre nella posizione originale. Per un eventuale spostamento non si può pensare che alla 2ª minore o maggiore sopra. Suonando la Scala elevata d'un tono intero, vedremo la necessità di due alterazioni e precisamente come per il *RE magg.* rispetto al *DO*. Troviamo quindi in chiave due diesis (*Fa* e *Do*). Come esercizio preparatorio per la diteggiatura, suoniamo prima la Scala in *RE bem. magg.* Pure a scopo d'esercizio, trascriviamo i num. di *IV Modo* anche nelle trasposizioni alla 2ª e 3ª minore sopra, per poi eseguirle all'harmonium.

19 *Interludio nel IV Modo* ma trasportato d'una 2ª maggiore sopra. La imitazione presenta un carattere corale. Se siamo riusciti a suonare bene la trasposizione del numero precedente con 5 bemolli, non ci sarà difficile suonare in tale posizione anche questa frase corale a tre voci. Nel qual caso però dovremo cercare da soli la diteggiatura.

20 *CREATOR ALME*, melodia in *IV Modo* – E' l'Inno vespertino delle DOMENICHE d'AVVENTO, presentato in trasposizione alla 2ª maggiore sopra. Il *Preludio* si sviluppa nel motivo iniziale della melodia gregoriana; motivo che, con imitazioni libere, opera consecutivamente nelle tre voci. Il *Postludio*, o *Versetto interludiante*, prende motivo dallo spunto melodico conclusivo e si chiude, anche in questo Modo plagale, con un'alterazione del 7° grado; alterazione tollerata nelle forme strumentali e nelle cadenze finali.

11

12

13

14

16

17

18

19

Trasposizione (o spostamento) alla:

2ª minore sotto

2ª maggiore sotto

3ª minore sotto

Gradi: 1 2 3 4 5 6 7 8

Autentico: V Modo

D

Scala del TRITUS

T

D

Plagale: VI Modo

Gradi: 1 2 3 4 5 6 7 8

Trasposizione (o spostamento) alla:

2ª minore sopra

2ª maggiore sopra

3ª minore sopra

Qui abbiamo la tavola illustrativa del TRITUS diviso nelle sue Scale modali: l'*autentica* e la *plagale* e precisamente di *V* e *VI Modo*. Nel Modo *autentico* la dominante è *Do*, e il *Si*, data l'importanza del *Fa*, è quasi sempre col bemolle. Nel *plagale* la tonica rimane al *Fa*, mentre la dominante passa al *La*. Anche qui il *Si* è soggetto al bemolle, che, in taluni casi, vien segnato in chiave come alterazione fissa. Il prospetto ci presenta poi le *trasposizioni* dei due Modi: quelle dell'*autentico*, data l'acutezza dell'ambito originale, sono sempre verso il basso mentre quelle del *plagale*, invece, sono sempre verso l'alto.

21 **SCALA di V MODO** – Confrontando bene i Modi antichi con quelli moderni (maggiore e minore) troviamo che il *I* e il *III* hanno il carattere della tonalità minore, mentre il *V* e il *VII* sembrano imparentati con la maggiore. Si può quasi dire che l'attuale tonalità maggiore derivi dal *V Modo* antico. I canti Gregoriani sorti nel 15º e 16º secolo presentano sovente il *Si bem* al posto del *Si naturale* (p. e.: la MISSA DE ANGELIS). Anche i Polifonisti del 16º secolo si servirono largamente del *Si bem* nel *V Modo*, così che nelle loro composizioni tale Modo non è più riconoscibile. Se l'attuale tonalità maggiore non fosse già esistita nell'antico *Jonico*, si sarebbe sviluppata attraverso il *V Modo*. Esercitiamoci a suonar le Scale usando alternativamente il *Si naturale* e il *Si bem*. (Attenti alla diteggiatura!) Ma il bemolle nella *m. 5* rimane in tutti i casi; perchè?

22 E' un breve *Interludio in V Modo* di genere polifonico-imitativo. La presenza del *Si bem.* nella *m. 1* è giustificata. Suoniamo dapprima a *6/Ottavi* = 120; poi uniamo *3/Ottavi* in un tempo = 60.

23 **Trasposizioni del V Modo** – Quasi sempre il *V Modo* viene trasportato d'una 2ª minore o maggiore sotto, o anche d'una 3ª minore sotto, perchè il *Si bem.*, il *La naturale* e il *La bem.* sono dominanti più adatte per le voci medie. Prima studiamo la trasposizione d'una 2ª maggiore, riflettendo quali alterazioni occorrono; il prospetto ci fa da guida: a una 2ª maggiore sotto il *DO*, abbiamo il tono di *SI bem. magg.* e quindi due bemolli in chiave. Il *Si bem.* della posizione originale s'è trasformato in *La bem.* Esercitiamoci poi a trasportare questo numero anche d'una 2ª e d'una 3ª minore sotto.

24 Piccolo pezzo in *V Modo* nello stile polifonico corale. Il tema abbraccia due misure, e nella seconda misura serve già da *Cp* alla voce del *C*; perciò abbiamo lo *stretto* ancor prima della regolare esposizione. Esercitiamoci a riportare il pezzo anche nell'ambito originale e poi magari a trasportarlo alla 2ª minore sotto.

25 *ADORO TE DEVOTE*, melodia in *V Modo* – E' il celebre e popolarissimo Inno di S. Tommaso. Dato l'ambito acuto, la melodia è spostata d'una 3ª minore sotto con tre diesis in chiave; e però, siccome nell'ambito originale il *Si* è quasi sempre bemolle, nella trasposizione il diesis al *Sol* viene annullato con bequadro dopo la parentesi quadra e non più ripetuto a capo delle altre righe. Il *Preludio*, servibile anche come *Versetto interludiante*, ha degli spunti imitativi presi dalla parte iniziale dell'Inno. Il *Postludio* sviluppa il disegno dell'AMEN, che le voci si rimandano alternativamente.

26 **SCALA di VI MODO** – La tavola illustrativa ce ne mostra le particolarità. La dominante è il 6º grado. Come l'*autentico*, anche questo *plagale* usa sovente il *Si bem.*, così che ordinariamente l'alterazione viene posta in chiave, perchè la nota *Fa* mantiene il ruolo di tonica e quindi le melodie sono orientate prevalentemente verso tale suono. Studiamo bene anche questa Scala.

27 Pezzo polifonico in *VI Modo*, nel quale il tema salta subito dalla tonica alla dominante. Il *C* risponde a una 4ª sotto, dopo di che il *B* riprende il tema alla tonica. Il *C* accompagna il *B* in 6ᵉ parallele, sviluppando poi una breve imitazione fra le voci. Ma già dalla *m. 5* si passa alla chiusa, sulle di cui forme varie ci occuperemo maggiormente nel Corso d'Armonia. Studiamo a memoria anche questo pezzo.

28 **Trasposizioni del VI Modo** – Di solito le melodie di questo Modo restano nel loro ambito originale. Talvolta però si spostano anch'esse d'una 2ª minore o maggiore sopra. Qui la diteggiatura si riferisce allo spostamento d'una 2ª maggiore; se immaginiamo invece cinque bemolli, dovremo usare quella della Scala in *RE bem. maggiore*. Esercitiamoci anche nella trasposizione alla 3ª minore sopra.

29 *Preludio nel VI Modo*, pure trasportato di una 2ª maggiore sopra. Il tema è del 15º secolo (num. 224 del C. P.). Troviamo in chiave i due diesis, ma il secondo (*Do*), dopo la parentesi quadra, è annullato dal bequadro e questo corrisponde al bemolle originale. Si può usare anche come *Introduzione* alla laude O ESCA VIATORUM; laude che dovremmo cantare sempre alla fine della nostra giornata lavorativa.

30 *PANIS ANGELICUS*, melodia in *VI Modo* – Il *Preludio* è notevole nei riguardi del fraseggio, dove le voci del *S* e del *C* giocano con uno spunto imitativo, mentre il *B* sostiene una parte libera. Vediamo qui usato il *Si bem.* come alterazione fissa, chè tale, infatti, si mantiene in tutto il corso dell'Inno. Nel *Postludio*, in una forma imitativa arieggiante allo *stretto*, viene utilizzato il motivo dell'AMEN; per questa ragione lo si deve eseguire soltanto dopo lo stesso AMEN e non come versetto interludiante fra le due strofe; un tale compito va riservato nuovamente al *Preludio* da ripetersi anche in funzione d'*Interludio*.

num. 2161 delle EDIZIONI CARRARA - BERGAMO

21

4 ♩ 72

22

6 ♪ 120 2 ♩. 60

23

4 ♩ 72

24

2 𝅗𝅥. 60

26

27

28

29

∴

Qui abbiamo la tavola illustrativa del TETRARDUS diviso nelle sue Scale modali: l'*autentica* e la *plagale* e precisamente di *VII* e *VIII Modo*. Nel Modo *autentico* la tonica è il *Sol* e la dominante il *Re*; nel *plagale*, invece, la tonica rimane al *Sol*, mentre la dominante passa al *Do*. Di regola, nei Modi plagali la dominante dovrebbe essere la 3ª sopra la tonica, ma nel caso presente, data l'instabilità del *Si*, il ruolo di dominante viene assunto dal *Do*. La trasposizione più comune del *VII Modo* è alla 4ª inferiore; qui però vengono prospettate anche quelle alla 3ª minore e maggiore sotto. Per l'*VIII Modo* invece, data la comodità dell'ambito, le trasposizioni si limitano ad una 2ª maggiore sotto e, solamente in pochi casi, anche alla 2ª minore e maggiore sopra.

31 **SCALA di VII MODO** – Si presenta con alcuni disegni melodici tolti dalla Melopea Gregoriana. Nel prospetto della pagina in fianco abbiamo già rilevato tutto quello che ci può interessare circa questo Modo *autentico* del Tetrardus. Studiamone quindi bene la Scala e impariamo a conoscere i particolari melodici della modalità.

32 Breve pezzo polifonico nel *VII Modo* e con una forma prevalentemente imitativa. Il *C* introduce il motivo conduttore (portato), al quale partecipano poi anche le altre voci. Il *S* lo porta pure in forma rovesciata o ascendente *(m. 5/6)*. Senza fraseggio, cioè senza un'opportuna interpunzione, non si può rilevare lo sviluppo del motivo; perciò, onde far risaltar bene e chiaramente il legato e lo staccato, prima dobbiamo suonare da sola ogni singola voce. Si noti la forma plagale della cadenza conclusiva; forma assai frequente nelle finali di questo Modo.

33 **Trasposizioni del VII Modo** – La posizione della dominante, troppo alta per le voci medie, obbliga a spostare la melodia una 4ª sotto, per raggiungere il medioambito con la dominante al *La*. Quale tono maggiore si trova a una 4ª sotto il *DO*? quali sono le rispettive alterazioni? Studiamo la Scala. Mano al Quaderno: aiutandoci col prospetto in fianco, trasportiamo i num. 31 e 32 anche alla 3ª minore e maggiore sotto, per poi esercitarci nelle esecuzioni all'harmonium.

34 È un Pezzo polifonico nel *VII Modo* con motivi di Scala. Son poche misure che facilmente si possono mandare a memoria. Della Melopea Gregoriana in questo Modo, ci è ben noto l'ASPERGES ME DOMINE che si canta prima della Messa in ogni Domenica, escluse quelle del Tempo Pasquale. Più tardi impareremo anche ad accompagnarlo. Per adesso ci basti saperlo cantare, per fare una migliore conoscenza col VII Modo.

35 *AVE MARIS STELLA*, melodia in *VII Modo* – Come "alter tonus„ fa parte dell'Ufficiatura vespertina del COMMUNE FESTORUM B. M. V. Il motivo iniziale dell'Inno offre lo spunto per il *Preludio* ed è caratterizzato dalla nota staccata seguita dal disegno legato. Nel *Postludio*, invece, campeggia l'inciso finale formato da cinque note. Alla *m. 8* si rileva una modulazione che esula dal carattere diatonico, ammessa soltanto nella libera forma strumentale e non mai nell'armonizzazione d'una melodia gregoriana. L'Inno stesso, com'è nella naturale estensione del Modo, eccede qualche volta il medioambito corale. Mano al Quaderno e proviamoci quindi a spostarlo d'una 2ª maggiore sotto.

36 **SCALA di VIII MODO** – Mentre il *Modo autentico* non fa alcun uso del *Si bem.*, questo *Modo plagale*, in taluni casi, lo usa, ma soltanto e sempre allo scopo di evitare il tritono e cioè la 4ª eccedente: un tale caso però non appare in questo esercizio.

37 Piccolo *Interludio in VIII Modo* – Presenta un motivo ben evidente, elaborato con un seguito d'imitazioni in un'apparente polifonia; apparente perchè le voci non sempre si muovono indipendentemente. Nel suo complesso è molto facile da ritenere a memoria, perchè la sua forma a progressione ben si presta quale aiuto mnemonico.

38 **Trasposizioni dell'VIII Modo** – La dominante *Do* consiglia talvolta una lieve trasposizione in senso inferiore. Prendiamo come dominante il *Si bem.*, spostando la melodia d'una 2ª maggiore sotto: due bemolli in chiave. Poi questa scala trasportata studiamola con la diteggiatura già usata per quella moderna in *SI bem. magg.* Indi, Quaderno alla mano, trasportiamo i num. 36 e 37 anche alla 2ª minore e maggiore sopra, per poi esercitarci nelle esecuzioni all'harmonium.

39 *Pezzo nell'VIII Modo* ma abbassato d'una 2ª maggiore. Ha le proprietà dello stile polifonico a imitazione e, come quello del numero seguente, può servire da *Preludio* per l'Inno VENI CREATOR. Attenzione al fraseggio nelle singole voci, che fino alla *m. 5* è nella forma a imitazione severa. Dal lato morfologico è divisibile in due frasi, di cui la seconda prolungata dal ritardo della *m. 8*.

40 *VENI CREATOR in VIII Modo* – E' il popolarissimo Inno della DOMENICA DI PENTECOSTE. Data l'estensione della sua melodia verso l'acuto, viene trasportato ordinariamente d'una 2ª maggiore sotto. Nel breve *Preludio*, in tutte le voci, gioca il motivo iniziale dell'Inno, con le caratteristiche note di volta sopra e sotto la tonica (*Fa*). Nel *Postludio*, che può servire anche come *Versetto interludiante*, abbiamo ancora lo stesso motivo melodico, ma presentato con altra veste ritmica. Questo Inno è di tale incomparabile bellezza e viene cantato così frequentemente, che ogni Organista lo deve sapere a memoria.

31

4/4 ♩ 72

32

4/4 ♩ 84

33

4/4 ♩ 72

34

4/4 ♩ 96

35

(ex Cantica Sion)

- ve ma- ris Stel- la, De- i Ma- ter al- ma, at- que sem- per Vir- go, fe- lix

cœ- li por- ta. A- men.

36

37

38

39

(ex Cantica Sion)

Veni, Creator Spíritus, mentes tuorum vísita: imple superna grátia

quæ Tu creasti péctora. Amen.

num. 2161 delle Edizioni Carrara - Bergamo

Giunto al termine di questo *Supplemento integrativo del Corso d'Harmonium* – ricordando il monito dell'Autore [pag. 1], nel quale consiglia uno *studio esauriente* del Canto Ecclesiastico, quale materia *indispensabile* per chi vuol diventare veramente un buon Organista – l'Alunno (giustamente) può farsi questa domanda: « Ma come?! Superato il Corso e apprese anche le principali nozioni delle Modalità Gregoriane e rispettive trasposizioni, ancora non sono in grado di accompagnare il Canto Liturgico? ».

L'Autore del Metodo, affermando che « tanto più bene si cantano (le melodie), tanto meglio si accompagnano », non intende escludere che l'Alunno sia già in grado di accompagnarle; è inteso però che deve servirsi *della stampa d'un accompagnamento semplice* e, quel che più importa, armonicamente e graficamente disposto in modo da assicurare al canto un'esatta interpretazione ritmica.

La CANTICA SION, antologia corale del popolo orante, è già interamente valorizzabile da chi abbia superato con profitto il Primo Corso della SCUOLA GOLLER, perchè gli accompagnamenti, dal più al meno, sono tutti impostati nel modo semplice. E l'Antologia – a cura di M. Tosi – offre anche, per il Canto Gregoriano, un accompagnamento che non solo corrisponde alle possibilità tecniche dei nostri Alunni, ma è anche disposto in modo da facilitare ed assicurare la migliore esecuzione.

I due primi volumi dell'Antologia sono rispettivamente: a) il *KYRIALINO* con le sette Messe Gregoriane più eseguite, quella da Requiem e alcune in canto figurato popolare; b) il *VESPERALINO* con i toni dei Salmi, il Vespro della Domenica, quello della Madonna e delle principali Feste dell'Anno Liturgico. La semplicità di tali accompagnamenti – oltre che dagli Inni a modo di saggio nei capitoli di questa Appendice – è qui in fianco dimostrata con la riproduzione dell'Antifona « ASPERGES ME ».

Vito Da Bondo

Saggio dal KYRIALINO di "CANTICA SION"

Canti dell'Aspersione

Asperges!

(m. VII) A- sper- ges me, Dó- mi- ne, hys-sò- po, et mun-
da- bor: la- va- bis me, et su- per ni-vem de- al-
ba- bor. FINE ① Mi- se- re- re me- i, De- us, se- cun- dum ma-
gnam mi- se- ri- cór- di- am tu- am. ① Gló- ri- a Pa- tri, et Fí- li-
o, et Spi- rí- tu- i Sanc- to: Sic- ut e- rat in prin- cí- pi- o, et
nunc, et sem- per, et in saé- cu- la sae- cu- lo- rum. A- men.

ASPERGES ME..

num. 2161 delle EDIZIONI CARRARA - BERGAMO

Vinzenz Goller

SCUOLA PRIMARIA DELL'ORGANISTA

con elementi di

Contrappunto, Armonia e Forma

TRE CORSI - TRE METODI

per le Scuole Ceciliane e l'Autodidatta

Traduzione, Collaborazione e Tecnografia di

Vito Da Bondo

Partendo dal presupposto che il "virtuosismo„ non è di tutti ma privilegio di pochi, e che nelle chiese minori il compito di "suonare l'organo„ è affidato quasi sempre a elementi manchevoli di un'adeguata preparazione, V. GOLLER, con questa **Scuola Primaria dell'Organista,** intende promuovere e perseguire una maggiore serietà nella formazione del musicista di chiesa. Formazione *primaria* sì, ma tale da corrispondere a quel *minimum* di "vera arte„ che la casa di Dio, la santità del Culto e l'edificazione dei Fedeli debbono esigere anche dal più umile organista. ◆ Goller – che, in virtù del suo stile melodico e de' suoi natali nel Tirolo del Sud, cioè nella plaga che riceve luce e calore dal nostro sole, va considerato "musicista italiano„ – è un'eminente personalità ormai conosciuta in tutto il mondo. Nemico giurato d'ogni dilettantismo, nella sua Scuola non accarezza la faciloneria di nessuno, ma, con un procedere sicuro e serrato, conduce l'Allievo all'analisi e alla riflessione su tutto: *istruisce tecnicamente educando lo spirito!* Fin dai primi passi vuole che l'Allievo respiri atmosfera di tempio e melodie odorose d'incenso; non quel romanticismo che altri metodi blandiscono a tutto scapito della vera formazione liturgica. L'Allievo ha bisogno, sì, d'un ideale che lo attragga, d'uno spirito che lo sorregga, ma il nostro Goller, da grande psicologo, sa far leva ugualmente su tali mezzi pedagogici senza nocive concessioni e ottenendo uguale risultato: *l'entusiasmo!* ◆ Leggendo attentamente le didascalie, che illustrano e spiegano ogni numero, l'Allievo si sente accanto un "Maestro„ che gl'insegna minuziosamente il modo di studiare, di comprendere, di progredire: didascalie che illuminano anche gli esercizi tecnici e che, quali linfe vivificatrici dell'intelligenza e allargatrici d'orizzonti, guidano alla comprensione di quanto è forma, di quanto è arte, di quanto è anima musicale.

Quando venne pubblicato il 1° Corso l'entusiasmo fu immediato e generale: la SCUOLA GOLLER si affermava per la sua nuova e magistrale impostazione. « Questa Scuola è un numero incoraggiante per la Civiltà Cristiana, italiana e cattolica, proprio in occasione dell'Anno Santo! » – « Corrisponde alle disposizioni emanate dalla Sacra Congregazione, circa lo studio della musica nei Seminari » – « E' una *propedeutica* sicura, un *totum provvidenziale!* » – Così i primi Critici autorevoli. ◆ Ma poi è la volta del 2° Corso, giudicato il più bello e utile *caleidoscopio d'armonie* e da tutti salutato come un *capolavoro del genere.* In quel Corso – denso di sapere, di pratica, d'esperienza, di arte soda – il Goller appare quale "Mago pirotecnico„ dalle inesauribili e geniali trovate. Egli mira abilmente a guidare l'occhio e la mano dell'Allievo, più che a imbottirgli il cervello di eccessive nozioni. Nel CORSO DI ARMONIE, infatti, non s'impara soltanto a suonare, ma, ciò che più vale, a improvvisare, sviluppare e rivestire logicamente le idee; e tutto questo con un minimo di bagaglio teorico e con un massimo di praticità esemplificativa. ◆ Il 3° Corso per l'ORGANISTA completa il ciclo della SCUOLA: Scuola che, formato *l'esecutore,* tende a forgiare *l'artista*: Goller vuole che *la mano sia strumento all'intelletto e l'intelletto strumento al cuore!* Non è opera permeata soltanto di... buone intenzioni; è opera di Maestro, e quale Maestro! Opera completa e d'eccezione, utilissima non solo ai principianti, ma pure ai molti già pervenuti all'organo più per pratica che per nozioni acquisite. Un colpo mortale, quindi, per quel *dilettantismo* e quel *minimismo* che ancor oggi infestano il servizio d'organo nelle chiese minori.

Tante e tante nozioni che finora erano accessibili solamente a "virtuosi cordati„ diventano patrimonio d'ogni volonteroso, anche del più modesto, ma sempre accoppiate ad una sana quanto indispensabile educazione liturgica. Sì perchè « se ci limitiamo alla tecnica, corriamo il pericolo di creare soltanto *dei suonatori per i balli campagnoli* e non *dei piccoli artisti per il servizio di chiesa.* » La SCUOLA GOLLER è quindi una colonna miliare nella letteratura organistica, con edificante esempio di due volontà in una fede comune. « A questa iniziativa editoriale (stampava l'OSSERVATORE ROMANO DELLA DOMENICA), che rivela un crescendo di limpido amore perchè la musica sacra raggiunga anche i centri più umili, presiede e vigila, col suo volitivo e fattivo dinamismo d'intelletto, VITO DA BONDO, che è l'anima della Editoriale Carrara e delle benemerenze di questa verso la Causa Ceciliana! »

(da Giudizi di Esperti in Materia)

Primo Corso

SCUOLA D'ARMONIO

con teoria moderna e trattazione dei Toni Gregoriani

METODO nuovo, originale, progressivo per chi vuole *studiare seriamente* l'harmonium, così da poter capire, comprendere e gustare ciò che suona; indicato quindi per coloro che, guidati da sani criteri didattico-costruttivi, vogliono perseguire una vera formazione artistica.

Sommario: Descrizione dell'harmonium nella sua costruzione, ne' suoi tipi e nella sua fonica, Impostazione dell'Allievo, Teoria moderna, Lezioni *GOLLER* con esercizi progressivi e illustrati per l'Autodidatta, indi un'Appendice per le Tonalità Gregoriane con prospetti e tavole, modi e trasposizioni, nuova semiografia popolare e inni armonizzati e dotati di pre-interludi negli otto Modi. Complessivamente 284 numeri: 276 esercizi e studi, 8 inni armonizzati (dall'Ant. *Cantica Sion*) nell'Appendice.

Volume-album di 208 pagine

Secondo Corso

SCUOLA DI ARMONIE

con teoria e pratica d'improvvisazione per interludiare e modulare all'organo

CICLO ARMONICO TONALE

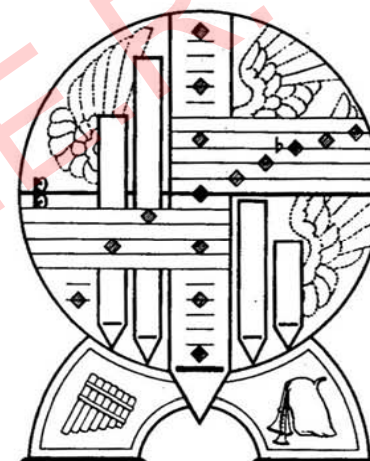
METODO che spiega la formazione e la concatenazione delle Armonie, affinchè l'Allievo, oltre a capire le musiche per eseguirle con gusto, possa *anche improvvisare* in tutte quelle forme pre-inter-postludianti e modulanti che sono richieste dal Servizio Liturgico.

Sommario: Teoria degli Armonici e dell'Accordo, Istruzioni sul Moto delle parti, Triadi e Quadriadi, Giro delle Quinte attraverso le tonalità (maggiori e minori), Modulazione diatonica e cromatica, Accordi di Nona, Affinità delle Armonie, Prolungamento e Pedale, Imitazione a contrappunto e altre forme, Cadenze e Versetti nelle modalità Gregoriane, Esercizi di completamento. In tutto 267 numeri: 195 esercizi e studi, 12 canti armonizzati (estratti dall'Antologia *Cantica Sion*) e 60 pezzi per l'uso pratico.

Volume-album di 240 pagine

Terzo Corso

SCUOLA D'ORGANO

con tecnica, fonica, registrazione e repertorio pratico, anche corale

METODO per coloro che vogliono giungere anche alla *tecnica dell'organo*; quindi compimento della Scuola, che contiene, insieme a un buon repertorio di pezzi, anche le nozioni pratiche per improvvisare l'accompagnamento del canto corale e incorniciarne l'esecuzione.

Sommario: Prerogative, Storia, Costruzione, Fonica e Registrazione dell'Organo, con tavole e figure. ▲ Pedaliera e Podotecnica a) naturale, b) artificiosa, c) moderna; Contrappunto e sue forme, Armonie modulanti e figurative, Composizioni nei Modi Gregoriani, Incorniciatura dei Canti, Progresso nella Podotecnica, L'Arte della Registrazione, Antica Letteratura organistica. ▲ 71 Esercizi tecnici, 84 Versetti-Interludi, 72 Pezzi d'uso pratico, 10 Canti armonizzati con relativa incorniciatura. ▲ Chiudono le *Massime* dell'A. quale *Vade-mecum* per il Licenziando Organista.

Volume-album di 228 pagine

num. 2161 delle EDIZIONI CARRARA - BERGAMO

Indice del Volume

Introduzione

Scuola Goller

Appendice

Stamperia della Casa Musicale Edizioni Carrara - Bergamo (1974)

Edizione n. 2161

L. 8.000